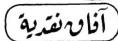


الحجلة الطوي والحشرون ، الحدة الثالث ، يبلير ، فبراير ، مارس ١٦٢



- مسرح برتولدبريخت بين النظرية الغربية والتطبي العزبي.
 د. احمد للعشري
- على قادرربيعة والتشويهم الداخل في ضوء العلاماتية.
 د.على كيم مس
 - مستوبا تشعرالغزل عندالعقادٍ .
 - د . 'احمدد رویش
 - تجليات الآصالة فخس الشعرا لحديث.
 - د. عيرُ بدوي
 - نعل الإبراع الفنى عند يخيب محفوظ .
 - . عزن قرف



تصدر عن وزارة الإعلام دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير _ فبراير _ مارس

71997

الهيئة الاستشارية.

الدكتور أحمد كهال أبو المجد

جامعة الكويت

لنان

جامعة الكويت جامعة الكويت

السعودية

سورية

البحرين

الدكتور جاسم الحسن

الأستاذ سليم الحص

الدكتورة سهام الفريح

الدكتور عثمان عبدالملك الدكتور عبدالقادر الطاش

الدكتور على عقلة عرسان

الأستاذ مبارك الخاطر



مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

ینایر _ فبرایر _ مارس ۱۹۹۳

رئيس التحرير: الدكتور عبدالله أحد المهنا

متصور بو خمسين

مديرة التحرير : نوال المتروك

هبثة التحرير:

د . ابراهيم الرفاعي عبدالله فهد النفيسي د . رشا حمود الصباح عبدالوهاب الظفيري

د . عبدالله احمد المهنا

عدد «آفاق نقدیة»

آفاق نقدية		
التمهيد	رئيس تحرير مجلة «عالم الفكر»	٦
مسرح بوتولد بسويخت بير	الدكتور أحمد العشري	1 8
الغربية والتطبيق العربي		
عبدالقادر ربيعة والتشويا	الدكتور عبدالكريم حسن	vv
الداخل في ضوء العلام		
البنيوية .		
مستويات شعر الغزل عنا	الدكتور أحمد درويش	114
تجليات الأصالة في الشعر	الدكتور عبده بدوى	100
فعل الابداع الفني عند نج	الدكتور عزت قرنى	141
مناقشات		
اعادة تمحيص المؤثرات الأ	الدكتور عبدالله أبو هيف	710
القصة العربية الحديثة		
شخصيات وآراء		
التوثيق الميداني عند ابن -	الدكتور محمد محمد بنيعيش	777
مطالعات		
عصر المعلومات ومناهج ا العلوم	الدكتور علي فرغلي	YAA
صدر حديثا	,	
أثينا السوداء	تأليف مارتن برنال عض وتحليا الدكتور مصطفى المبادي	TIY

أقرأ في المدد القادم

يتئراقا هرائلي

رحلة الى الأبدية د. هاني الراهب
 مفهوم الرؤية السردية د. أبو طيب عبدالعالي
 في الخطاب الروائي

"تبار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عنو
 الرواية الأسبانية بعد د. علي عبدالرؤوف
 الحرب الأهلية

تعود و عبلة عالم الفكر ، مرة أحرى لل الساحة التقافية لتشارك في اثراء الفكر والتشافة العربية ، بعد ترقف قسرى فرض جليها من الحارج أولا ثم من الداخل لاحقا ، أما عرامل الحارج فقد تمثلت بالعدوان العراقي الفادر الذي حمد لل تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وآلياتها التقافية ، وهويتها الوطنية ، ظاما ، وبالحية ما ظن ، أن بامكانه أن يطمس الكويت وهويتها التقافية لل الأبد ، لكن ارادة الله ، قبل أي شيء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدي ، ومؤازة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا تواجه تمنيا مريوا ، وصراعا نفسيا هاتلا للخروج من الدائرة المغلقة التى فرضها علينا الاحتلال، لنحافظ على هوريتنا التقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافي الذي أقامته المجلة مع قراتها زهاء ، اكثر من حشرين عاما دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء المددان المجلة مع قراتها زهاء ، اكثر من حشرين عاما دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء المددان الأول والشائق ، من للجلد الحادى والعشرين ، المطبوعات في القاصرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحديا غلا التوقف ، وعاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسية . لكن الكارثة التى حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المتففين قل العدوان ضد بلد خدم القضايا المربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل خططات التنمية التقافية في دولة الكدويت ، وتأتى في مقدمتها خططات وزارة الأعلام في هذا الشأن ، ولهذا كان التوقف الاحتيارى عاولة لفهم وتقييم جميع غرجات الثقافة على ضوره الأسان أن ولمنا كان التوقف العرب ، وتوالى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التى واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتوالى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التي يعيشون في ظلها هى مكمن المداء ، وسر البلاء ، والا فأين مردوبات المشاريم الاقتصادية التي يعيشون في ظلها هى مكمن المداء ، وسر البلاء ، والا فكان الأولى أن يوجهوه الى أنظمة التي بالجهوم بلى اتهام دول الخليج ، بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء في أن صددا عَبر قليل من المتفنين العرب ، وبخاصة أولئك الـ أين وقفوا مع الطاقية ، يتحملون جزءا كبيرا من جراء الكرارتة التى حلت بالعرب بعد الثانى من أغسطس عام ١٩٩٣ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع وخططسات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك بانهيار المشروع القومي للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، الملفين كانا حلها وهاجسا لكل عربي شريف . لقد أرجعنا المؤور الفادر عشرات السنين لل الوراء ، فضيلا عن زرع بلور الشقاق بين أيادة المواحدة ، واذكاء روح الأحقاد والأضفان بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا و وبها تملك هذه الأمة من طاقات وامكانات هائلة بمعلنا اكثر إيهانا

بالمستقبل، ويدفعنا الي تحدي الصعاب والكوارث التي يفتعلها خوارج هذه الأمة.

نعود للى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رهماننا وقدرنا النَّدى لا مناص منه ، نعود لنواصل ما انقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربي وصياغته في اطار القيم العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة في بال النقد التطبيقي التي تشتـد الحاجة اليه في خضم التنظيرات النقـدية المختلفة التـى تستمد جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربي ، فضلا عن صعوبة متابعتها نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتعليقها على النصوص العربية ، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات في هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة لل حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقريبة لل حد كبير من اهتمامات المثقف العربي بوجه عام ، وأول الدراسات في هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى • مسرح بريخت بين النظرية الغبربية والتطبيق العربي ؟ ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسسية ، الأول يتمثل في السيات التي يتسم بها المسرح البرختي ، والتي ترجع في تكوينها إلى الظروف الخضارية ، والعوامل السياسية والاجتماعية والآقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ، واستفادته من النقاد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتهاماته الفكرية المتزايدة بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التي تمثل حجر الزاوية في مسرحه الملحمي السياسي . وفي هذا السياق التاريخي يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية بين المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي البريختي ليؤكم على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون على وجود نصّاط اتضاق واختلاف بين المسرحين على الرغم من أن بعضهم ينفي أي لقاء بين المسرحين ، غير أن الكاتب ينحاز إلى الرأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحين المسرح الدرامي الأرسطي ، والمسرح الملحمي البريختي ، ثم يصزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتضاق والاختلاف بين المسرحين ، وهي في هذا الجانب لا تضيف شيشا جديدا ، فموضوع المقارنة بين طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أوغير مباشر طائفة من النقاد الاجانب والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر في دراسته ارسطو ويرشت ، ، وعبدالرحن بدوى في مقدمة ترجت السرحية بريخت و دائرة الطباشير القوق ازية ٥ ، وعبد الغفار مكاوى في مقدمة تسرجته لمسحية والقاعدة والاستثناء وأحد عثيان في وقناع البريختية ١ .

ويتمثل البعد الشانى في هذه المدراسة ، في اهتهام المسرحين العرب بالمسرح البريختى ، ويعمثل المدرج البريختى ، ويعمد ذلك ، كما يؤكمد الكاتب ، الى الظروف الصحبة التى كمان يمر بها الوطن العربي في السينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربي ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة الى الشاركة الله المعاركية ، مما دفع الى الاهتهام بتجارب المسرح الملحمى ، الذي يحث الجمهور على المشاركة في قضاياه المصيرية ، واتخاذ المواقف بفية التغيير ، غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختي ، الذي يعمد لن كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى ليست جديدة على المشاهد العربي ، فقد تجدها في المسامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك ، وربيا يكون ذلك صحيحا لل حدما من ناحية الشكل ، وقد أكد هذا المههوم بريخت نفسه حيث يرى أن هناك قرابة بينه وبين المسرح الأسبوى الفديم فيا يتعلق

يمض الشخصيات، ولكن فكرة كسر الإيهام في مسرح بريخت ليست هداها في حد ذاتها ولكنها وسيق الشخصيات، ولكن فكرة كسر الإيهام في مسرح بريخت ليست هداها في حد ذاتها ولكنها وسيلة لل غاطبة العقل ، ويدفعة لل عارسة التفكر القائدى فيا يتعلق بالخياة والمجتمع ، فل جاسب ما يطرحه هذا المسرح من قصابا الخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهى تختلف في طرحها عا ألفه المشاهد العربي في مسرح السامر أو مسرح السيرك . وهداً يؤكد ما نقله الكاتب عن تمارا كونيتسفيا من أن المسرحين العرب لم يفهموا من مسرح بريخت ، في أول الأمر من يعن جميع الشخصيات، الا الواوى الملحمي الذي يقطع الحدث ، ويستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثو .

ويشير الكاتب بعد ذلك لل عدد وافر من الكتاب المسرحين العرب الذين تأثروا بالمسرح ويشير الكاتب بعد ذلك لل عدد وافر من الكتاب المسرحين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختي ووجدوا فيه متنفسا واسعا لافكارهم، ومعتقداتهم السياسية، اما بالترجمة المباشرة الأعمال برخت نفسه، أو بالتأليف على نبح بريخت ذاته، ثم يطرح الكتاب تساولا مهاعا إذا كان المسرح البريختي يصلح لنا في عليل ثلاثية نهاذج مسرحية المسرحية تحقل الاتجها البريختي وهي البعد الثالث في الدواسة في تحدد من خلالها الاجابة عن عربية تحقل الاتجها البريختي وهي البعد الثالث في الدواسة في تعدد من خلالها الاجابة عن التساؤل للطوح، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفنا لماذا عمد للي اختيار هذه المسرحيات الثلاث بالمنات المتحليل على الرخم من كشرة المسرحيات التي تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هذا الجانب التحليل من الدواسة هو الأهم والأكثر اضاءة في الدواسة كلها . لكن يبقى هناك تساؤل المحليل من المنافقاء وهيج الاتجاه الربين، ومعود على حقق هذا الاتجاء التغيير المطلوب في نعطية التفكير العربي، أو دفعه للي احداث التغيير في طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحيدة ؟ وربها يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربي للى المحيط الذي علاقت ما البريختية ذاتها بعد مسقوط سور برلين واتحاد المذايا، وانبيار الاتحاد السوفيتي، و فككك التقديم منه البريختية ذاتها بعد مسقوط سور برلين واتحاد المانيا، وانبيار الاتحاد السوفيتي، و فككك

أوريا الشرقية السؤل نترك اجابته لفطنة القارىء المتقف العربي.
وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة د. عبدالكريم حسن "عبدالقادر ربيعة والتشويه من الساحل" في ضبوه الملاماتية البنيوية "، وعلى الرغم من أن الدراسات البنيوية قد انحسر ظلها في الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ المتقد الأدبى في الغرب، غير أن أنصارها في الوطن العربي يتحمسون لها بعد موتها ويعرون على تطبيقاتها كها نادى بها أصحابها على الرغم من أنها تحتاج لل تعديدات كثيرة حتى يمكن لها أن تشلام مع بعض النصوص المعربية، ومها يكن من أمر فاننا أمام عاولة لفهم اقصوصة عربية على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غرياس. وتنطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من الممق يجعلها البنيوية بمفهوم غرياس. وتنطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من الممق يجعلها

حديرة سالدراسة والتحليل . وعلى الرعم من أن الكانب يضرح ابتداء امكنات تحليل هنده القصة ، تحليلا موضوعيا ، أو نفسيا ، أو ماركسيا أو وجوديا ، لما تنضوى عليه من اغراءات عكمة ، في هذا المحال ، فإمه ينوتر عليها حميعا فرضية عربها من التي يقده شرحا فا في مصلح الدراسة .

وتدو المفاهيم والعلاقات التي وضعها غرياص تغسير الأقصوصة وتيناها الكاتب متيرة الدور السكيمة _ manger لما تقود اليه من ابداعات تطبقة خصمة ، عبر أمه يبدو أن "التصويرة أو الاسكيمة _ manger التي وصعها عرياس يعتورها نوع من القصور الذي يفقدها في بعض المواقف قدرتها على تمثل بعص الجوانب المهمة في الأقصوصة ، ولدا مجد الكاتب حير يضوص في التماسيل يفقد الاسكيمة " في بعض المواقف . ومن تم يتكيء مصورة غير ماشرة على بعض الأسائيب التحليلية التي استبعدها في المقدمة كالتحليل النفسي والتحليل الوحودي . ومها يكن من أمر فإن هده الداسة تعد مساهمة طيبة في عالى النقد التطبقي وتفسير النصوص .

وملتقى في الدراسة التالتة مع د. أحمد درويش في " مستويات شعر الغنزل عبد العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تميط اللتام عن حاس قد يكون حميا، عند من يؤمنون محسوبة العقاد وجفانه وعداته للمرأة، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل في الادب العربي المعاصر مظرا لغزارة شعير الغزل عنده في دواوينه الشعيرية عبر مراحل حياته المختلفة، وتدعم الدراسية هذا الافتراض من خلال جدول احصائي، ورسم بياني، يُبيِّن الأول نسبة عدد القصائد الغرلية، في تسمة دواوين للعقاد، ال بقية الفصائد الأحرى، مما يشير الى اتساع مساحة القصيدة الغرلية في شعر العقاد ويكشف الشاني عن نسبة اتساع رقعة الشعر الفيزلي بمترات العمر المختلفة، حيث تتأكد بالتالي مقبولة ، ان العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصم بين ، هـ ١١ اذا أخذ بالاعتبار المفياس الكمى في افرار هذه المتيجة ثم تخطو الدراسة حطوة آخري نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث في مستويات شعر الغزل عند العقياد، آخذة في الاعتبار، أن الشاعر صاحب تصور نقدي في فن الشعر، بما يعطي مجالا خصيا للمقارنية بين التصور النظيري، والمارسية الإبداعية ، ولذا تصبح آراء العفياد النظرية في الدعوة إلى " الذاتية " في الشعير ، وموقفه من اللغة ، الشعرية والتعبير بالصورة، وتصوره الفلسفي لمناحى الجال في الطبيعة، مطلقات لقياس المستويات الفنيسة لشعره الغزل، حيث تشير النهاذج التحليلية المختبارة للي وجود فموارق ومستويات في بناء القصيدة ، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحا في هـذه الدراسة . وتحترس الدراسة لنفسها ابتداء من أن حجم المادة يمثل عائقا يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة، ولذا تكتفي بالاستقراء الناقص كقياس مقبول في الدراسات المعاصرة.

وربيا يكون هـذا مقبولا في الدراسات الاستكشافية الأولية، أو حين لا تتوافر للكاتب ، المادة المراد دراستها بشكل كاف، أو حين تكون المارسة الإسداعية ككل في طور التشكل المستمر، لكن الأمر مع العقاد غتلف، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الإبداعية انتهت بموته. أما بحث الدكتور عبده بدوي القبليات الاصالة في الشعر الحديث، فإنه ينطلق بنا للى جلور الاصالة المربية في حبده بدوي القبلية بنا للى جلور الاصالة المربية في رحلة تاريخية نقلية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهل والاحتجاج بالشعر وثنائية والقدامة الوالحداثة والموازنات بين الشعراه، والسرقات الادبية ، وانطفاه بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد، ثم انعطافه للى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداثة» والأصالة» «والكلاسيكية الجديدة» ، ودعوة بعض المحدثين للى الانفصال عن الماضي، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افسلامه ، ودعوتهم إلى لفة معسولة من برائن الاستميال، للى آخر منا هو مطروح في الساحة الثقافية، عا قد يتجاوز ما ذكره اللكتور عبده في هذا الشأن .

ولعل حب الدكتور عبده للتراث، واحتهاء به من طوفان الغشاشة، واللجباجة جعله يغوص في لجته بإحتا عن اللاليه التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة، معززة بنهاذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، لتوكد أن في التراث جدورا لمو أحسن تعهدها لنمت وآتت أكلها. ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداثة، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما نعرف من شعره، غير انه باختصار يرجلد حداثة حقة، لا صرعة فجة، حداثة تقف على أرض صلبة، تنطلق منها الى التجديد يرجابة واقتدار.

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة ، أن الدكتور عبده يطلق مصطلع الحداثة على مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي ، وأحسب أن هذا المصطلع لم يعرفه القدامي ، ولم يستمملوه ، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنسه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد، أو حتى أشار اليه ، غير أن ذلك لا يعني أن جدر الكلمة ، وبعض مشتقاتها ، لم يكن معروفا لهم .

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها المدكتور عبده رؤيته في اتجليات الأصالة، أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث، غير أنه لم يتوقف عندها عملا أو موازنا بين الأصول والفروع ، ليقيم الحجة على تواصل الحديث بالقديم، وإنها ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارىء وذكائه .

وتواجهنا في هـ لما الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني " فعل الإبداع الفني عند نجيب عفوظ " حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ ، وضمنها كتابه انجيب محفوظ يتذكرة . وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمشل سبرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر، مساهم في اغناه الثقافة العربية ، بابداعاته الروائية المتميزة ، وتجاوز نطاقه العربي لل آفاق عالمية ترجيت بحصوله على العباب الأستاذ نجيب محفوظ ، العباب الأستاذ نبيب محفوظ ، واغته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية للما نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب ، واغته عن كتابة سيرة ذاتية مسيرة ذاتية ، ميدة ذاتية ،

لما يحوية من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعَدُّر ركنا من سيرتي الذاتية » .

ولا مراء في أن عبارة نجيب محفوظ هذه تـ دل بصورة قاطعـة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل. هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوف وناقداً متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملاً ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الإبداع الفني، باعتباره، على حد قوله، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة لما تنطوى عليه من عدة أمور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة ، كما يرويها فنان آخر له ابداعاته الروائية، وثنانيهما أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثها أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، اذلم يكن الهدف همو الحديث عن الإبداع. ومها يكن من شيء فان المدكتور عنوت القرني يعيد قراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقوال نجيب محفوظ في الابداع وسيلة تطبيقية لوضع تصور فلسفى لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعا في الاعتبار أنه بازاء فنان واع. يملك زمام القدرة على التنظير، وصاحب حس ومعرفة فلسفية، لذلك فان الدكتور القرني يأخذنا للي عوالم رحبة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الابداء ذاتها ، مرورا بمراحل التكويين والأمرة، والخبرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان، ومصادر الانتاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعملية الإبداعية، وانتهاء بمرحلة ما بعد الانتاج. والحق أن تفسيرات الدكتور القرني ، الفلسفية والسلوكية هذه السيرة ، كمانت تلتقي أحيانًا في خطوط متوازية، وفي بعض الأحايين في خطوط متداخلة مما كمان له أبعد الأثر ف اضاءة بعض المواقف الخامضة في السيرة.

أما منافضة العدد فهي لصيفة بموضوع الملف، وتدور حول اعادة النظر في موضوع المؤرات الإجنية في القصة العربية الحديثة، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فاته ليس من السهولة بمكان ، نظرا لامتداد الرقمة الزمانية للقصة من جهة ، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة من جهة ، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة ، وافتقاد النقاد الجادين المتابعين لحركة النمو والتعلور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلدان العرب شرقا وغربا . ويحاول الأستاذ عبد الله أبو هيف القاء ضوء على أعهال بعض الداوسين للمؤثرات الأجنية في القصة العربية ، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي بعض الداوسين للمؤثرات الإجنية في المعتمع العربية ، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي بين التبعية ، والتحول ، والمراع بين التبعية ، والتملك بالتراث ، واشكالية الواقع والتنظير، واشلائية الجلالية ، الكاتب والناقد والقارىء . . الخ والمناقشة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات ، والاشكاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا ، تكون اجاباته غير حاسمة .

وأُخراً، بقيت كلمة وفاء وتقدير وتحية نزجيها لل الرواد الذين أرسوا قواعد هذه المجلة . وعملوا كل ما في وسعهم طوال السنوات الماضية على اخراجهما بصورة تليق بمجلمة تخاطب الفكر، وتعمل على اثراء جوانبه المختلفة، نذكر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيد الشعر والأنب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرهـا الأول الأستاذ الـدكتور أحمد أبـو زيد، وخلفمه الأستاذ الـدكتور أسـامة الخزلي، وأخيرا الدكتورة نورية الرومي.

د. عبدالله المهنا

مسرح برتولد بریخت بین

النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحدالعشري

ولد أو يجن برتولت فريدريش بريشت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت؛ ثم استقر غل لقب برتولت بريشت، وينطق اسمه الشائم في المربية برتولد بريشت، لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد عاتمه، جعلت منه أحد رجال المرح الكبار في المالم، له دوره وموقفه من الأنسان، كيا أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثرا خطراً في إيقاظ حاسة النقد لدى الشاهد، وأن يضع أمامه عالما موضوعيا واضحا، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهوفي مسرحه الجديد قانها يطبق برنامج الحركة في النهاية بعلريق مباشر إلى تغيير حياته، فهوفي مسرحه الجديد قانها يطبق برنامج الحركة ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدف ودوره الاجتهاعي، قان بسريخت ينتج الفن بمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات "أومن هنا وجب على مسرحه كيا سنرى فيا بعد، أن يمكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتهام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، اذ يمم فيسالوضع السراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون قالبناء العلوي يتم فيسالوضع السراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون قالبناء العلوي يتم فيسالوضع السراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون قالبناء العلوي الإديولوجي» "الاعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والسرح إذن لابد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في المثل معلها، وقد جلس جمهوره ليرى الحجيج والشرح، ويتوقع منهم جميما أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا السالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، "لم يجد في متناول يده إلا الفن لكي يدافع عنهم "أوبطا بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركا أن ذلك قابل للتغيير، لكن اهتداء إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تماطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التماطف في الواقع إنها نبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها» ""، فهو كفنان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه "حزب"ه ""، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، "إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ اللازمة لدحر الرأسهالية ولقيام مجتمع بلا طبقات ""، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسهالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خدلال مسرحه، و إذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل المصابات في أوبرا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع اخرب، في مسرحية، الأم شجاعه، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كسذلك قتل واغتصاب، الله ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسهالي والاستغلال، ويصعه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استضلال الطبيعه مسوى عدد قليل وهم يفيدون لانهم يستغلون البشر أيضا . . ومن ثم يصبح ، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل ، وقيا لأقلية . ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للشدمير من أجل الحروب الكبيرة . وخلال هذه الحروب تطلع الأمهات إلى السياء في رعب من اختراعات (العلم) (أأالقاتلة "".

لقداً على صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بسريخت اتجاها جديدًا، ووقفا لـوجهة النظر الماركسية، فانه قد، "وحد بين الفاشية والرأسيالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العناملة ('''، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرقت كتبه في الحريق المشهور الذي ألقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من ماثنني كاتب وشماعر ومفكر الماني، والتهمتهما النيران أمام الجهاهير المتجمعة أصام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يمل بريخت في مهاجمة الرأسهالية التي تزيد استثهاراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب المانيا ثمنهما في حربين عالميتين لعينتين. ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أورو بين بيسكاتور وبرتولد بريخت، استجمابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث مَّا بعد الحربُ الاولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الإيطالية، النازية الألمانية) ففقد تجاوزمسرح بريخت هلذا المدف إلى استشراف نشائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أحيانا قضية الاستعهار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه الاا)، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الآداة العنيفة المنفذة السيطرة المال. (١٣١على مناحي الحياة الانسانية ، وبها أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواخد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيم القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

> إن الاضطهاد والاستفسلال الفظيمين السذين يارسها الإنسان ضد الانسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحا بتمبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض لمه الإنسان، يبدو لكثير من النباس، وكأنه أمر طبيعي كاستضلال الطبيعة

مثلاً . إسم يعتبرون الإنسان، وكأنه حقـل أو مزرعة أبقار، كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالسبـة لعدد كبير من الناس كالمزات الأرضية (¹¹⁾

إن بريخت كهاركسي، يسرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال، ويروح ضحيتها الإنسان، المسلوب الارادة أيام السلم وأيام الحرب، وعليه فهو مقتنع، «بأن المجتمع قاتم على الممعة الذاتية المقلية، ويهومن بأن استخدام المقل مطريقة أقل أنائية الأنهاء الإنسان أفضل عاهو، والعالم خيرا عماهو عليه، ولذلك فإن كتابات بريشت النظرية، تنفائل بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية، لكنه كثيرا الهايتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطقة، وضد التفاول، السهل، فالسفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاول، (الأن من واجبه أن يعلم هذا العقل، ويدفعه إلى الحرق والنفيم، إلى حد قول بريخت إذ يرى:

إن البترول والتضخم والحرب والمسارعات الاجتماعية والأسره والدين، والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة، أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحي، ويقوم الكورس باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها، وتعرض الأقلام السينهائية أحداثا من كافة أنحاء العالم، وتقدم اللافسات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد. والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا، وقدم المسرح وأتصرف ماذا يفعلون، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون. وأصبح المسرح موضع اعتمام الفلاسفة فلك من الفلاسفة تغييم كل يرغبون في تغيير العالم فحسب، بل يرغبون في تغيير العالم فحسب، بل يرغبون في أخذ يعلم. (١١٥)

وفي الشكل المسرحي الجديد، يدخل برنخت، مرحلة البحت عن بشاء تعليمي يستند إلى فلسفة أخلاقية جديدة، مستوحاة من " الفكر السيامي الماركسي " ١٩٠١، لا دفاعا عن الاخلاقيات، بل دفاعا عن المظلومين " وهذان أمران ختلفان تماما لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم، ويبرى مثل هؤلاء الأخلاقين أن الناس موجودون من أجل الأخلاق، وليست الأخلاق هي التي توجد من أجل النامي " ١٠٠٠)

وفي هذه المُرحلة بمحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (آدبية مرحية) للمسرح التعليمي، "ليقدم أصول الفكر الجديد في بناه مسرحي، حيث تأخذ الصياغة شكل المناقشات، تربطها بعض الأغاني الشعبية " (11، لأن بريشت عندما يعالج قصة ما، فإنه يقدمها، بشكل يثير في التلقى أسئلة عها بحدث في مجتمعة، في علاقداتة السياسية والاقتصابة والطبقية، وكيف أنه كمشاهد، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل، أو حالة يكون فيها مرضها على فعل شيء ضد رغبته، ونظريا يأصل بريشت أنه، عند هذا الحد الذي يسأل فيه المتخرج هذه الاسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يهارس تفكيه النقدى في حياته اليومية، ويكون من شأن هذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنه من القيام بعمل سياسي في عاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع والعمل على " تغييره " " الحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي، كها يرى بريخت، " لأن الفن أذا كان فنا غير سياسي، فيعنى أنه الإبد أن يتحالف مع الطاقة الحاكمة (١٣٠٠).

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجهاهير العماملة ، * ويمكن للعالم المعاصر ، أن ينعكس في المسرح ، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغيير * (١٢١) ، بشرط أن يكون * التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة * (١٢٠)، والتي ترفض أن توضع في قالب أو نموذج ، لان التقولب يمنع التطور وبحدث الاغتراب، والذي يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسهالي وترى منى أبوسنه أنه :

> من الجدير بالملاحظة أن تناول بريشت لمفهوم الاغتراب، واستخدامه هذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية ـ السياسية، هو بدون شك نتيجة تأثره بياركس. إن اختيار بسريشت لمقسولة الاغتراب، واستخدامه لها كتكتيك مسرحي، يرجع إلى تصوره، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخل للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين

فالمواطن في المجتمع الرأسيالي في القرن العشرين، لا يحدد مسار انتاجه، بل إنه مغترب عما ينتجه، ويتحول إلى ترس في تكنولوجيا العصر، لأنه مفصول عما ينتجه، لصالح صاحب المعمل الرأسيالي، وفي حالة تحكم السلعة، يتحكم الانتاج في المجتمع، وتصبح الأشياء أقوى من الانسان، لأنها تسيط عليه بدلا من أن يسيطر هو عليها " فقي ظل هذا الأسلوب من الانسان، لأنها تسيط تعدل انتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معادية تسحق كيانه بدلا من أن تؤكده " (١٢) ولذلك عمل النظام الرأسيالي من أجل ذلك من أن تؤكده " (١٤) ولذلك من خلاله ينتج هذه المنتجات، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو " دور مسرح بريخت السياسي" (٢٠٠، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب، معنى ذلك أن نصل الإنسان عن التساريخ يحدث اغترابا تساريخيا ولكن لا يشعر الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه ، فإنه ملزم "بتحرير التاريخ من الاغتراب بمعنى إحداث تغيير في عرب التاريخ ، وهذا يتم ، بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ ، يتحرك به ، ومعه وفيه " " ، فتمة معرفه تاريخية ، يقدمها ، بريخت لشاهديه من خلال مسرحه السياسى ، خصوصا في مرحلة مسرحياته التعليمية ، تتمثل في اغتراب الإنسان في ظل النظام الرأسيلل ، وهذه المعرفة التي يؤكد عليها بريخت ، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاغتراب عن طريق تنمية الوعى لدى المشاهد، بالمشكلة المطروحة أمامه ، وحنه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا "عقليا" " " كلفل المناهد، بالمشكلة المطروحة أمامه ، وحنه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا " عقليا" " " كلفل المناهد قد أدرك ، عن طريق العرض المسرحى التعليمي ، نتائج أسلوب الانتاج في المجتمع الرأسيل ، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام ، ولكن كيف عالج ، بريخت التاريخ ؟ تقول منى أبوسنة :

إن معالجة بموشت للتاريخ مستمدة من (الماديه التــاريحية) التي تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسساد وأن التاريخ همو تطور السوعي من الأغتراب إلى تحرر الإنسال من الاغتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتبر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو بجرد فترات متلاحقة على شكل مد وحزر، أو أنهاط متكرره أو من صنع قـوى غيبيـة . أنّ التاريخ، بما أنه أحد منتجات الإنسان همو بالضرورة وفي الواقع الحاضر، مغترب نتيجة ظروف الانتاج في ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل . أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الآغتراب كنقطة أنطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاغتراب كتكنيك Verfremdung والتاريخية Historicrung كأحد الوسائل الأساسية في مسرحة الملحمي، في مستسوى واحد. إن معالجة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى ، تأريخ المدراما أو وضعها في مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التي يتبعها برشت في مسرحة ، لكي يلغي الفجوة التي أحدثت الاغتراب بين النشاطين، منذ أرسط و باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب الما ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمتا كيف أن الإنسان يكون مسولا عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته في كل شيء في والعه وعتمعه، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، "وإن كان القدر عند بريخت في معظم أعياله قدرا اقتصاديا" (٢٠٠٠) تحلده " الإرادة الواعية " (٢٠٠ حتى يستطيع تغيير العالم، بغد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، اليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومشابرة ووعى، "وتحافظ مسرحيات بريخت دائها على نغصة من التعقل الساره الحذر المرح، وإلا يلح بريخت بوعظه الا نادرا " (٢٠٠٠) فيتخذ موقفا عددا و يدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظرة بشكل غير مفروض على الملتفى، بواسطة تمثل المشاهد عن طريق الدوى الأسباب اغترابه، بمهارسة تفكره النقدى في الدواق ومن ثم يعمل على تغييره، ويحقق حاله من عدم الاغتراب، من خلال الوعى بالظروف المحيطة سياسيا واقتصاديا واجتهاعيا والسعى إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كها ورد في عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاصفة كانوا منشفلين بتأويل العالم مع ان المطلوب هو تغييره " (٢٠٠ ولقد عمل بريخت من خسلال مسرحه السياسى التعليمى على عاولة فضم الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأقضل الأنسى أبدا أن الملحمية والتفريب، يمشلان بحثا عن موقف نشيط للمستمتعين بسالعسرض المسرحى، وليس وفضا سطحيسا للسوهم الخادع للمسرح الأرسطى، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذي يجول المشاهد إلى كائن سلبى، بل

لكن ما تعريف مصطلح ملحمى، وأصله التاريخي ومفهومه ؟ برى الدكتور إبراهيم حماده أن بريخت:

قد استعار هدا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التفايدي القدائم على قواعد غالبا أرسطية المصدو ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على المقعيمة المصرحة ذات الزابط الفسيف والتي قبل إلى معاجة مشكلات القطاع الاجتهاعي العريض بدلا غاصب في المتفرح المقولية، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي المتاسكة ومعالبة المتفرح بالتبقط ومواجهة القضية التي تدنى بها ومعالبة المتفرح بالتبقط ومواجهة القضية التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة القضية التي تدنى بها عليه المدورة القضية التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة القضية التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة التي تدنى بها المعارفة التي المدى بها المعارفة المناسكة المداري المعارفة التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة التي تدنى بها المعارفة التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة التي تدنى بها (الشخوص) على الحدة التي تدنى بها المعارفة التي تدنى المعارفة المعارفة التي تدنى المعارفة المعا

ولكن الدكتور حماده ، لم يحدد تــاريخياً اطــلاق هذا الصطلح ، درامــا ملحمية ، بينها يــرى الدكتور أحمد عنهان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح ، دراما ملحمية واتخذت " عنوانا جانبيا " (۲۰۰۸ هــا مسرحيــة الفـــونس بــاكيـــة الإعــلام ، والتى عـــرضت عــام ١٩٧٤ بمسرح سنترال بعرلين ، فهى إذن أول مسرحيــة ملحمية ماركسيـة في التاريخ ، وهى تعــالج محاكمة المتمــردين في شيكاغو في عام ١٩٨٩ ا " (۲۰۰).

ولقد درج الدارسون على تسمية السرح البرغتى بالمسرح الملحمى، والملحمة في أصلها شعر درامي مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخوص والملحمة هي الواقعة العظيمة في الفتنة " " والملحمة هي الواقعة العظيمة في الفتنة " " والملحمي ليس جديدا كل الجده كها يقرر برغت نفسه حيث يقول:

إن المسرح الملحمى ليس جديدا من ناحية الشكل، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسيوى القديم فيا يختص بمرضه للمنخصيات، وباهتهامات الفنية. كها أن مسرحيات (الفموض) في القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كسلك للمسرح الإسبساني الكسلاسيكي والمسرح المسيحي، وقد كانت هذه الاشكال المسرحية تملائم ميولا خاصة في ذلك الوقت، تلك التي انتهت بانتهائه (11).

والمسرح الملحمى السياسى عند بريخت لـه دور فعال في إيقاظ وعى المشاهد وحكمه النقدى، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والمدهشة لما ير اه ° (۱۲)، ويثير فيه إراده التغيير الشورى للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يعيش فيها، ويراها أسامه في العرض المسرحى الملحمى السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفا.

ومن بين التجديدات (الشكلية) "" في المسرح الملحمى، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحى بآراته الخاصة في الاوضاع التي يرغب أن يترها، كالوضع السيامي مشلا أو الوضع المسرحى بآراته الخاصة في الاوضاع التي يرغب أن يترها، كالوضع السيامي مشلا أو الوضع الاجتهاعي أو الاقتصادي أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التي تهم المتلقى، قاما مثلم يستخدم الروائي طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارى، المفعل وللشخصية، وبرخت ينتهز هذه الفرصة لل أقصى حد مستخدما وسائل الرد للتأثير في عقل المتفرج " (الان وتنويره مهها كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحى الملحمي السيامي " (الأعطب السواد الأعطم من جماهيره بقصد استفرازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكنكي معين، حركة اجتهاعية قوية لها مصلحة في مناقشة عرة وحلها حلا أفضل . حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الانجاهات المحاكسة " (الله والمسرح الملحية عن المحاكسة " (الله والمسرح الملحي قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتهاعية عن

طريق التعليق على الحدث، فيمكن للمشاهد وعيه العقل النقدى أن يرى التناقضات ويسعى لتغيرها.

لقد هاجم الكثيرون من التقاد المسرح الملحمي موجهين إليه تهمه أنه مسرح أخلاقي الى درجة كبيرة، لكن بسريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأعلاقية لاتحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي، فليست عاية هذا المسرح تقليم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف إلى الدراسة " التا»

ومؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية " فكل شيء يتوقف عل (الحدوته) القصة، فهي قلب العرض المسرحي " ناها، ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بآدائه الكورس والرواة، وبإعداد الأغاني وما يقوله المثلون " الله والم يعدث تسلسلا في أجزاه القصة ، " كما يجب أن يوضع كل جزء من القصة الجزء الآخر، وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمسرحية داخل السرحية، وأفضل وسيلة لتحقيق هـ له الغايـة هي الاتفاق على استخدام عناوين، ويجب أنَّ تتضمن العنـاوين الموقف الاجتماعي " نانه ، وعل هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأسماس على تسلسل الأحداث ، أو حوادث مروية بدون تقيد مصطنع بالزماد أو المكان. " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز، بل يجِب أنْ تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا" "" وذلك عن طريق القارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحياتي الخارجي، ومتابعة الراوي، الذي " يقوم مقام المنلوج، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات المعاولية تأثيرات مكانية منظورة، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن ليه موقفًا من الأحداث، وهو يعلق عليها، " قبالرغم من وقوفه خارح الأحداث إلا أنه ملترم ومتجاوب معها داخليا " "" فالراوي يروى علينا الاحداث بينها الشخصية تؤدي دورها صامتة ، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشا وهي تنجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هربت أمه وتركته، تحت رحمة الشوار وجمروشها تؤدي هذة أداء صهامتها بينها المغنى بغني في ضمير الغسائب، الزمن

. فالرأي بمشابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجيالية ، والقضاء على أي فرصة للاندماج .

وربها يكون من الحطأ استخدام أفظة (البطل) بالنسبة لسرح بربخت، ذلك الأن فكرة البطل ، غير موجودة عند بربخت، إنها الوجود هو شخصيات أو نهاذج من الحياة، الأن معنى وجود بطل في مسرح بربخت، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت، وبذلك لا تستطيع أن تحقق فاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع، وكي تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالا، وعليه فإن بربخت الم يجمع الناس أصغر عاهم، ولم يضخم الشخصيات المسرحية بل وضعها على معددة ""، وإن الظروف الخارجية وائمة التغير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدل

بالتبالي، وعليه يمكن القول «إن الإنسبان في حالة تغيير مستميرة في مسرح بريخت» (ولأن علاقات الإنتاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعمليـة تاريخية» (**) يكون في حساجة لإعسادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

ليس على الإنسان أن يقى كها هو الآن، كها لا يجب أن ننظر إليه كها هو عليه الآن، بل كها يمكن أن يصبر إليه أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن أضع نفسي مكانه، بل أن أضع نفسي في مواجهته حتى يمكن أن يعثلنا جيعا. وفذا يجب على المرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غربيالان،

لقد تحول الإنسان في مسرح بـزيخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقــات الاجتماعية، فهو لا يهتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تُحول وتغير مستمرين الاعلام، فإنَّ ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويري جورج لـوكاتش أن اشخصيات بريخت كانت في يوم ما بـوقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كانتات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها المنه ، فقد أحالت تعليمية بريخت السيّاسية أن تقدم كلاما على السنة البشر، اولا يصور هولاه البشر أنفسهم المالة لأنه حاول أن يفرض منهجا ثقافيا على المتفرج فتحولت شخصياته إلى مجرد أبواق لصوت المؤلف وأفكاره السياسية ومع ذلك لم يحاول بريخت ، رسم صورة البطل إ يجابي في مسرحه والمنا إنها جنح لعرض عدد كبير، من العاهرات، والمحتالين ورجال العصابات، والملاك والنازيين، والجميع ضحية مجتمع قساس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيات بريخت طية وادادية ومسرحة مسرح تتصارع فيه الطبقات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بـؤس البؤساء والغالبية العظمى من الملاك القدامي، «ورغم أن شخصيات مسرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا الاله، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب نياذج بأهم الأعيال الملحمية مثل أوبرا القروش الثلاثة، والرأة الطبية من ستشوان، الأعمال تتبلور ملامح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منهما خصائصه التي ينفرد بها دون الآخر، احتى إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض ٢١٠٥.

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الدامي، لا يدخل بنفسه بل يترك شخوصه تتحدث وحدها وفق ظروفها وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات، والانحول العمل الفني إلى عمل مسطح يغلب عليه جمعه صوت المؤلف، وفالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك مسيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان عاكيا، (١٥٠٥)

ويبدو غريبا ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير المدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتبابة المسرح كفن مرثي يتطلب أن يبتعمد الكماتب ويترك. شخوصه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لمو طرحت وجهة نظره التي يدعمو ها الكاتب، لا يستشى في ذلك المسرح الملحمي أو الأرسطى.

ولكن للمقسارتة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأرسطي ، نجد أن الفسارق الأسامي بينها يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي ، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة حضورا ناما في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي .

أما عن الفرق بين المسرحيّن في البناه، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهم للجمهور في رأي برنجت حيث يقول:

> إن الفارق الأسامي بينها فارق في البناء، وقد عالجت قوانينها في فرعين مختلفين من فروع الاستاطيقا وهدا الفارق في البناء إنها يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم المعمل إلى الجمهور من فرق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب أما فيها عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الملحمية،

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كها طرحنا سابقا، ولكن أيضا ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الـدراما الارسطوية، عصلـة ذات، بينها الدرامـا الملحمية (عصلة جتمم)»(۱۱۰).

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه ، فالدراما اليونانية كانت أيضا تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان عثلا للمجتمع الأثني تتوافر فيه بعض الصفات الخاصة ليتنى له مصارعة الأهذه ، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهاميا بدرجة كافية لانه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية ، قد يعرفها المشاهد مسبقا ، وعليه فهو مسرح يتمتع بصرونة كبيرة ، بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأرسطي مع البطل التراجيدي يقود إلى شفقة قد تكون سلبية الا²⁴⁸، لكن بريشت يريد أن يضع المتحرج من خلال محرى كل الحكاية في جال السيطرة على الواقع المعروض ، ومحاولة تصحيحه ، ومنع اعترابه بدلا من رضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاه الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها بالبعض وضرورية، والاثنان يشترطان حتمية تنابع في توليف الأحداث، ولقد اتفق الاثنان تماما حيث أن ارسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المسلة *** فبريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه *** كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت، ولكن رضم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطعا نقاط المنافق على أن أن المدكور عبدالغفار مكاوي يرفض تماما أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريحت حيث الل مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمسرح المتقيدي او يقارن به المحمية قديمة، التقليدي او يقارن به المحمية قديمة، وجذورها عمدة لدرجة أننا من الممكن أن نكشف بعض الجوانب الملحمية في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متعاونة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجم بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قل زمن الملحمة أو السدراما أو التي تسبقه فتتبأ بها سيحدث بعد انتهائها ولكنها على كل حال يتميزان تميزا واضحما في أن أحداها يسدور بكليته في الماضي، وأن الأحسس يكساد أن يكسسون حساضرا كلسه

والشاعر المحلمي، والشاعر المسرحي يحضمان معا لقوانين وقواعد فنية حمامة، اهمها قانون الوحدة وقانون التطور.. وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركها إليه نفس الدوافعر""

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كها أكد دارســو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطى والملحمي.

إن بسريخت لم يسدخل في تنساقيض مبساشر مع أرسط و، بل دخل في تنساقض مع
«الرأسيالية ه (۱۳۷ ملان المضمون كها هو معروف يفرض شكله ، وبها أن مسرح بريخت مسرح
سياسي ، فإنه بالضرورة سيفرز شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي ، كها أن مسرح بريخت كها
يؤكد ليس ضده أرسطو ، بل ولا أرسطي (۱۳۷ معنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه
الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي ، ثمثل تغيرا في مستوى الاهمية والتركيز على أشياء دون أخرى ،
للدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمية ، على مسرحه الجديد «المسرح
الدرسطي (۱۳۷» ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعقه السرح
حتى لو كان مسرحا سياصيا ملحميا ، يقول بريخت:

ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هــذا النوع من التعليم المللي، لاستحــال أن يقـوم المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحما، كمذلك المسرح التعليمي، وطالما هومسرح جيد، فهو مسل(١٧٧٠.

معنى هذا أن بريخت، في أعاله السرحية، وكذلك في كتاباته النظرية _ أدرك أن أعاله
تبعث المتمة، وإن المتمة لا تتمارض مع الفن المهم، وإذا كان المسرح اللاملحمي، يبعث أيضا
على المتمة، فإنه يتفق مع بريخت ومسرحه الملحمي السيامي في أن كليها يبمث على المتمة، وإن
كان بريخت في مسرحه يتم بالتعليم أكثر، لحرصه على طرح الفضايا ومناقشتها، وإتخاذ موقف
تجاهها، ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المتهوم الذي يجعل من المسرح، مكانا يتخلص
فيه الجمهور من انفعالاته التي قد تدفعه لولا ذلك إلى المطالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في
المحمر الحديث السنا في حاجة لأن نشارك الملوك والأمراء نهاياتهم الماسوية المنام، فنحن في
عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد
رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رموزها في طبقات اجتهاعية أخرى المهمي، أهدا المهاج الميامي، ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السيامي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفاق ودللنا عليها، بين بريخت في مسرحه الملحمي التعليمي، وبين أوسطو في مسرحه الدوامي، نبري أنسه من الرواجب طرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الآتي) ــ ١١١٠ (الشهيرة والذي كرركثيرا) ـ يوضم ذلك:

المسرح الملحمي (البريختي)	المسرح الدرامى (الأرسطى)
يروى الأحداث	١ _ يجرى الأحداث
يجعل المتفرج مجرد مشاهد	٢ ـ يشرك المتفرج في الحدث المسرحي
يوقظ فاعليته	٣ ـ يستهلك فأحلية المشاهد و إرادته
يحمله على اتخاذ موقف	٤ ـ يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف
صوره للعالم	٥ ـ تجربة حية، أي ينقل للمشاهد تجارب
	وخبرات
المتفرج يوضع في مواجهه شيء ما	٢ ــ المتفرج يجذب إلى شيء ما
حبجه عقليه	٧ ـ يوحي للمتغرج بأمثلة
يدنع بالمشاعر	٨ يَعافظ على المشاعر
المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها	٩ _ المتفرج يعيش في قلب الأحداث ويعاني
	مع الشخصيات
الإنسان قابل للتغيير، وبيده أن يغير الأشياء	١٠ ـ الإنسان غير قابل للتغيير
التوتر مرتبط بمبجري الأحداث	١١ ــ التوتر مرتبط بالنثيجة
الإنسان موضوع بىحث	١٢ ـ يفترط أن الإنسان كائن معروف مقدما

المسرح الملحمي (البريختي)	المسرح الدرامي (الأرسطي)
كل مشهد قائم بذاته	١٣ _كل مشهد يرتبط بالآخر
ترکیب (مونتاج)	18_نمو
الأحداب تجرى في خطوطمنحنية	١٥ _ الأحداث تتقدم في خط مستقيم
قفزات مفاجئه	١٦ ـ حتمية التطور
الإنسان عملية تحول	۱۷ _ الإنسان شيء ثابت
الوجود الاجتماعي يحدد الوجود	۱۸ _ التفكير يحدد الوجود
يعتمد على العقل	١٩ _ يعتمد على الشعور

ويمكن أن نضيف إلى مساسبق، أن نتيجسة العسرض المسرحي بحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمي السياسي فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويمنع الاغتراب.

وعا هو جدير بالذكر، أن الحديث عن برغت وتمليله تحليلاً أدبيا نقديا، وحده، سيقود حتيا إلى استتباج غير مدعوم بسند، لأن تحليل برغت حقيقة، لابد وأن يستند إلى العرض المسرحى" لأن أغراضه الكامله، لاتنضح إلابعد أن يعيد، برغت، رتنقيح المسرحية، في ضوه تجارب العرض، ولايمكن قبل ذلك أن يعتبر عصلا كاملا أو منتها" (١٠٠ فالعرض المسرحى الملحمي عند برغت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكريه والاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح واللدراسه، وعاوله فضح العيوب في التركيب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مستهدفا المدعوة إلى التغيير، ومنم الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه ، عندما دعا إلى التمرّف على آرائه وموضوعاته النظرية ، " طلب التطبيق أولاً، أى العروض المسرحيه أولاً، وليس على الدراما وحدها ، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بان مسرحه أكثر بساطة وسذاجة نما يصوره بعض المعلقين والنقادوالمتحذلقين " ۵۰۰،

فالتحليلات النقدية الأدبية، لاتستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفنى، وهذا لايمنى أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولايمنى هذا مؤاخذه النقاد، ودارسى لايمنى أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، دراك الممل الدرامى، بكامل خصائصه، اعتيادا على النقد الأدبى وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف في طريقه تكنيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، " لأنه من الخطير، كما يقال ، اتباع تكنيك بريخت نفسه في اخراج مسرحياته " (۱۵).

ولايستطيع أحد أن يندرك بوعى مايريده بريخت من مسرحه، "أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، مالم يدخل من التعديلات مايتلاثم مع الظروف المتجدده، فهو بذلك يطبق مصائح بريخت نفسه ". (مم) لأنه يكتب مسرحا ملحميا ملسا، لكنه بوصفه خرجا، فإنه يستخدم المتاوين واللافتات والآليات وكثيرا من التعقيدات، "كها أو كانت تصرفاته العمليه ، تدحضي نظريته ، وفنه ينقض انتقاده " الله ويعترف بريخت بذلك فيقول

> إن الإنجازات التكنيكية وحدها مكنت المسرح من إدماج عناصر السردق العرض الدرامي، فإمكانيات العرض، والأفعلام، والسهوله المتزايدة في تغيير المناظر بدواسطة الألات جعلت المسرع بجهزا تجهيزا آليا كاملا "««»

ويمكن القسول، إن بريشت وجد في السنسوات الأخيرة قبل موتسه أن مفهموم المسرح الملحمي " ١٩٨٨، ويعترف بعريخت نفسه بأن المسرح الملحمي نشأ وفق ظلوف خاصمه، ولفترات قصيرة، " فلم تنشأ الظلوف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي إلافي أماكن قليلة، ولفترات قصيرة، " وقد وضعت الفاشية في برئين حدا عنها لتطور هذا المسرح " ١٩٨١

ولقد كان برغت نفسه، في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية، " كها وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحى المتصنع، الذي كمان لابد لمقله المتوقد أن يرفضه " الله فهو في فنه المسرحى الملحمى، يرجم كثيرا استخدام حيل التغريب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت في أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردى والذاتي، وجمالا طبيا لإبراز نبوغه في فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أربك بتنل حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، يتطرف إلى مدى يتطرف إلى مدى يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن بعد من الحكم على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته * " " "

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع المناصر، المسرحية التى، قد تحدع العين وتثير الترقب في النفس .. وهذا ما حدث عندما عرضت دائرة الطباشيرالقوقازية في مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الحادمة ، بل قلل من خطرها و ثم همو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف ، ويمين الشخصية ، وإنها احتفظ بالموازنه ، بينها عن طريق تعمد أبعادهما المواحد عن الآخر " "" الشخصية ، وأيضا يوكد بريغت على أنه " يوجد بالتأكيد ، اللرامى في الأعمال الملحمية ، والملحمى ، في الأعمال الملحمية ، والملحمى ، في الأعمال الملحمية ، والملحمى ، في الأعمال الملحمية من الإيقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المساهد في مكانه ، ومن ثم فإن المسألة ترجم إلى نسبية هذا الوهم . فالإيمام الملحمي ، هو الإيمام بأنه ليس هناك إيمام ، لأن التخل عن الأيمام مطلق معناه التخل عن الفن أيضا بشكل مطلق . حتى أن ممظم المعجين بكتابه بريخت المسرحية لابد لمع أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفترة الاحره اي قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيرحية لابد لمع " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفترة الاحره اي قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيدة كارار وحياة جاليليو - تقدم الدليل على عودة جزئية إلى المياليات الارسطية التى كان يزديا " الله ...

و يعد المسرح التعليمي مرحله "انتقاليه" (١٠٠ اضطر بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في المانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسيالية الاحتكارية الألمانيه إلى جانب هتلر، ومن الطبيعى أن يزداد المراع الفكرية حده تبعا لذلك، " واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الأله المسرحية في الإنتاج المسرحي، الى ان الكاتب والمخرج موضوعان في خدمه هذه الآله والتي كانت في أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان " (١٩٠١) ويعترف بريخت بضروره الآله في مسرحة واستفادته من التطور العلمي التكنولوجي رغم " أن الفن والعلم يمملان بطريقتين مختلفتين، فلا بعد من الاعتراف بأني لاأستطيع ان أمارس عملي كفنان دون يمتخدام بعض العلوم " . (١٩٠٠ ولكن الحال لم يستمر، فقد وقف أصحاب المسارح الكبرى في المنازع إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم في وجهة الكتاب التقدمين ومن بينهم بريخت عما اضطره إلى أن يتجه " تخلصا من سيطرة الآله المسرحية للى المسرح العيلي ومسرح الخواه الذي تماظم شأنه، عما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحي جديد يناسب الظروف الموضوعيه الناشئه " (١٩٠١). ويظن الباحث أننا إذا لم نرجم ظهور المسرح التعليمي الانتقالي إلى هذه الظروف قد نقع في أخطاه كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعية الطاملة ضد خطر النازى " بشرع أختام الدي يعانون منه والناتج عن أسلوب الإنساج في النظام المؤسيلل، وفي العلاقيات الاختهاء عق ظل هذا النظام " (١٩٠٠) يقول الدكتورابراهيم محاده:

إذا ما سلمنا بأن المسرحية او أي جنس آدبي آحر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية او الاتحلاقية أو المدينية أو الفلسفية ١٠ الخ ، فكرة او عظة أو معهوما أو موقفا أو عاطفه او حقيقة أو حادثة شخصية ١٠ الخ، فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أوهداف، ولقد تعرض مفهوم (غائية الادب) والدواما ضمنيا لمحادلات حامية خلال قرون طويله هل يستهدف الأدب التعليم؟ أم الإقناع لذاته؟ أم هما معا؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ (١٠٠٠).

ويرى الباحث أن معظم المرحيات حتى الأرسطية ما بصورهة مباشرة أو غير مباشرة الجانب تعليميا وضحا من خلال الدرس المنت يحمل جانبا تعليميا واضحا من خلال الدرس الذي يتعلمه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يمحقه النظام ، كها أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنا وتنبيه أفكارنا "فهلذا أيضا الشاعر المسرحي الالماقي بريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صورة جديدة " الشاعر المسرحي الثانب المسرحي وومان رولان على رسالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب " فانعلمه النظر إلى الأشياء بوضوح والحكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس " " " أن وصيكون المسرح مصدر التعليم الذين يسيشون التوجيه كها قال براهما "مسيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة " " " . وميؤي للركا بين التعليم والتثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلا "فان في الوسع في تثقيف الجمهور لوين الشعب قائلا "فان في الوسع في تثقيف الجمهور

ـ ولاحظ أني أقول الجمهـور لا الشعب ، فمن المكن تعليمه، ١٠٠٠ لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغنماء لا معنى لمه إلا إذا كمان له دور محدد كها هي الحال عنـد بـريخت حيت ينقل الغساء التفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم، ١٠٠٠

ولا يجد بعريخت غضاضة في كون المسرح معلها ومسليسا في آن واحد لأنّ «التشافس بين التعليم والتسلية ليس قاتها بالضرورة» (٢٠٠٠).

يقول بريخت:

لقسد شرع المسرح في أن يكسسون مغلها . وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتهاعية والمنائلة والذين والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فسرت مجموعات كووالية الأشياء الغرية على المتفرج كها عرضت أفلاماً عن الأحداث المالمية واستعملت الفوانيس السحرية في عرض الاحصائيات فينها تتقدم (الخلفيات) تتعرض العلاقات الإنسانية لعملية النقد . فنشاهد المسلاقة الخاطئة والعلاقة الصحيحة ، كها نشاهد المسلاقة الحاصة عليم الأحسر الذي يعرف ما يفعله و الأحسر الذي يعرف ما يفعله و الأحسر الذي المرح من شأن الملاسفة الذين لا يعسوف . لقسد أصبح المسرح من شأن الفلاصفة الذين لا يعسوف . لقسد أصبح المسرح من شأن أولئك الذين يرضون أيضا في تغيره . أي أنه مسوف تفلسف الأشياء على المشرح (١٠٠٠) ، ويتعبير آخر مسوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقد فرضت الظروف وجود المسرح التعليمي ، ولا يمكننا إنكار القصد لالاستمال المحسوب لتأثيرات التغريب إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهور والمثلين» (١٠٠٠ وبين المثلين والجمهور معتمدة على «أقصى حد من البساطة والفقر في الأوامته (١٠٠٠).

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو "علاقة الفرد بالجهاعة» (١١٠٠ ويبرز هذا عن طريق إبراز الاغتراب بأنـواعه ، فيحدث التعليم لـدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاغتراب .

ويرتبط عادة مفهوم التفريب بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريَّسَت ، ومفهوم التغريب عند بريَّت هو «جمل المألوف غريبا» ۱٬۱۰۱، ويعرفه الدكتور ابراهيم حماد فيقول :

الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشىء أو موقف مألوف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهر غريبا . إنه

القرة التي تجبر المتفرجين على روية أو إدراك شيء تتمود على رؤيته أو ساع شيء تعودا تساما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائها كسفلك ، وبأنه سيكون كذلك . ولكن عندما يقوم الينا شيء جديد نعتقد بأنه ليس حتميا . وعلى هذا قد نقبله ونقتنع مه وقد نرفضه ونبذه . والأن عندما نغرب شيئا مألوفا نا ومعتادين عليه يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا الشيء إلا الأثنا ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا الشيء إلا الأثنا

ومن هنا يمكنَّ أن تعيد النظر في الأشياء والأوضاع والفاهيم السياسية والاقتصاديية والاجتاعية ، فنعمل فيها العقل ، ومعمل على تغييرها بعد أن نكون قند وصلنا إلى لحظنة الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الرعى والتفهم . ويرى الدكتور أحمد عثيان أن

: بريخت قد دادف بين االتغريب Vertremdung وبين التغريب Vertremdung وبين التغريب Vertremdung وكأنها لفظان متطابقان تماما . ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام المفعل المقرس في قاعة الدرس بمعنى يشير إلى أو يوضع كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهدو يشرح شيئا ما على السبورة هكدنا يفعل الممثل الملحمي في أطار الاستراتيجية العامة المسية التغريب توافر ويصدخام بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها توافر كما يلي : Vertremdungscitchi لي المنافذ المنافزيب بالصورة التي أوردناها بيغتمه على المدورة والرموس الملبية قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن الحدير بالذكر إن هذه الكلمة الألائية تترجم إلى الإنجليزية الحدالة المؤافظ الثائد :

entrangement, alienation, disillusion

و إلى الفرنسية مأحد الألفاظ التالية:

depaysement, estrangement, distanciation

والسبب الواضيع لتعدد الألفاظ المستعملية في ترجمة مصطلح بريخت ، هو أن أياً منها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة ١١١٠. وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التغريب لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، ويعضهم قال إنها ، فترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها بجاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن فالمسرح الحديثة (١١٠٠)، يجب أن يجمل الناس على التفكير وإلا يجركهم عاطفياه (١١٠).

أما جـون ويللت فيرى أن بـريّفت قد استفاد المن النقاد الشكلين الروس أثناء زيـارته الأولى لموسكر عام ١٩٣٥ ، والتي شاهد خلالها المهثل الصيني مـي ــ لان ــ فانج وهو يعثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة ١٩١٥.

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأداتها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقطة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال همذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها المنازية بالاشكال والشخصيات والوضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من المشرق ، وصحيح أن بزيشت انجلب إلى مسرحيات النو اليابانية والدواما الصبنية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل تقليدية مثل الكابوكي ، لما فيها من وسائل تقليدية مثل الكابوكي ، لما فيها من وسائل تقليدية مثل الاقنمة والإيهاء والرقص والاشارات، ١٩٠٥، عامدا لل اعادة المساطة والسذاجة اللتين افتقدهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رفيته في التغريب وصولا إلى يقطة المتلقي المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رفيته في التغريب وصولا إلى يقطة المتلقي وهمالذي دفعه إلى اعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح وهوالذي دفعه إلى اعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السباسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كها هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله

فليس معنى التغريب هو بجرد كسر حاجز الإيهام ... رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهايية .. وهمو ليس يعني أيعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنها هو مسألة انفصال وإصادة تأمل ، فواظن انه من الاجدى أن يضحي بهذا الإيهام اذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة « (١٠٠٠).

ُ إِن نظرية بريخت في مفهومه للتغريب لا تقوم فقط على النفي ، كها ثرى منى أبـو سنه ، حيث تقول :

> إنها تنضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديـالكتيك وهي نفي النفي ، ويذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة واحدة ، فـالخطوة الأولى هى تقديم ما هـو مألوف بشكل

يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط جعل الظاهـرة تبدو غريبة و إنها تقديمها من خــلال رؤية عددة تقود إلى تغيير الواقع (۱۳۱).

وذلك من خلال توليد حالة استهزائية لما لدى المشاهد، لأنه يزحزح المشاهد وبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المرحي المختلفة ، يقول بريخت :

> فلندع إذن كل شقيقات الدراما من فنون لا لكي نخلق عملا فنيا متكاملا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضيع ، بل لكي تخدم مع الدراما وظيفتها الأساسية بطرقها المختلفة ، وتتلخص علاقاتها مع بعضها البعض في أن تودي إلى التبعد المتبادل ٢٠١٠،

ولكن ربها يؤدي تداخل عناصر العرض المسرحي إلى إيجاد مزيج ختلط فوق المنصة ، من المشاهد الصغيرة والحكايات والأشعار والأغاني ، ومن هنا تكون الخاصية المميزة للمسرح الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، افعن المكن لكمية الأحداث الكثيرة التي تقدم في متنوعات من الأساليب المدرامية والغنائية والسردية على حد قول جون جماستر " من المكن لها أن تبعثر الأثر الدرامي، (٢٣٠). لكن الباحث يختلف مع جون جاسنس ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى أهمية القصة وتسلسلها في السرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبعثر) ، الـذي أتسار إاليه جاسنر بالإضافة إلى أن هذه العوامل نفسها والتي يسميها جاسنر (بالمبعثرة) هي من شأنها أن تجعل المتلقى في حالة يقظة عقلية كاملة . وإن لِّجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج إن عزل المشاهد عن المسرح داثها يهدف وفق نظرية التغريب الى مساعدت على ممارسة التفكير النقمدي الإيجابي، ١٠٤١ وعاولة العثور على الاجبابية عن الاسئلة التي يطرحها العرض المحلي السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل مّا تقدمه السرحية من حقائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليا منها، فالهدف سياسي حيث قصد من تحويل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقينه حيث تصبح المسارح السياسية أقرب لل منظمات الأعلام (٢٧٥)، وذلك من خلال الصدمة المعرفية (٢٢١١ التي يحدثها العرض السياسي فيعمل المشاهد على إعادة ترتيب الأشياء ، وإزالة ، الاغتراب، لأن الفكرة المحورية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب، والحل: هو إزالة الاغتراب(١٠٢٧) بأنواعه اقتصادياً واجتهاعيا وتاريخياً . ويمكن القول إن مفهوم التغريب يمثل مرحلة الذروة في البريختي ١٦٨١ بويبقي مفتوحا لمن يريد في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي.

ولتعدد الآن الوسائل التي استخدمها كاتب المسرح السيامي الألماني . يرتولد بريخت أن القاعدة العامة التي يصنعها بريخت لمسرحه هي "أن يحن السرد محل الدرامان ١٩٤٥، يقوم أحد المثلين ليعلن أنه إنها يقوم بدور مقـدم العرض المسرحي ١٠٠٠١، او المتعهـد به ، أو حتى محركــه الرئيس وهو في ذلك يخدعنًا ، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض ، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسافة بين العرض المسرحي وأصالة أو أن يحمل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح(١٣١٠ بالإضافة إلى اننا في العرض البريختي « نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح، يظل طول الوقت ، يزود المشاهد ، بالحقائق اللازمة (١٣٦٠ حول المواقف المعروضة على المسرح ، ليختار وليتخنذ موقف منها ، ويمكن القول إن كسر الإيهام عن طريق رواية الاحداث ا هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تتسلمها أيد قادرة ، انقلب إلى شيء منفر حقا ، وهـو، تسميع، الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها ١٣٣١، ويمكن القِمولُ إن بريخت ، ، ابتعد عن التمديد في مقدمنات مسرحياته على وجه الخصوص ، فشخصيات لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعنها بوجود التفرج. (١٧١٠)، ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يسرويها راوي او راوية ، لها دورها في مسألة كسر الإيهام تماما اكالكلمة المكتوبة في العناوين ٤(١٢٥) فك الاهمامتساو في الاهمية وكثيرا ما استعمل بريخت الستارة الامامية كحائط ، تنعكس عليه عناوين الفصول ، كها استخدم ، في اخراجه ، الافلام السينهائية ، والصور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري ، على ستارة المسرح كمفردات لأحمداث المسرحية الجاري عرضها ، كما يلاحظ ان معظم مسرحيات بريخت تقاطع احداثها الجاريةبأغنيات، أو قصائد اشعرية ٤، من شأنها ، ان تلخص الحدث، أو تعلق عليه، أو تتنبأ

وتعمل الأغنية في المسرح الملحمي السياسي ، أحيانا على التطابق بين المفهوم المجرد، والتكنيك ، والاغنية تعمل على السربط بين المستوى الفلسفي ، والمستوى السدرامي لمفهوم الاغتراب ١٩٨٥، ومن الاسورالتي تساعد على تأكيد عنصر التغريب في المسرح الملحمي ، نقل احداثها في الزمان أو المكان ، وهو ما نطلق عليه تغيير الإيعاد «الزماق والمكاني عيث يخرج المدالهمان من دوره ليخبر المساهد ، بحادثة وقعت في الماضي ١٩٥٠، في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة غل خشبة المسرح ، في أثناء حديث الشخصية ، ولا شك أن السعي إلى التاريخ لبغشه من جديد، كهادة درامية ، يعمد أحد الطرق التي يستعملها بريخت لتحقيق التاريخ لبغشه من عديم على المتفرج أن يتفاوب في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى التاريخ وسائل التغريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة ، أو التكرار أو من وسائل التغريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة ، أو التكرار أحداثا تمت بالفعل ، وكانت تصدر عن ناس في زمن مضى وانتهى ١٤٤٤ يضحك عليه المساهد رغم انه يفعله كل يوم ، وتحدث التضخيم ، وهما اول خطوة عملية لتحرير أحداثا البومية التي لايدركها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك المشاهد من أفعاله اليومية التي لايدركها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك في فهم السيء من خلال سيء آخر قد يكون مناقضا له تماما ١٤١٤١) وبتقديم صورة استثنائية فهم السيء من خلال سيء آخر قد يكون مناقضا له تماما ١٤١٤١) وبتقديم صورة استثنائية فهم السيء من خلال سيء آخر قد يكون مناقضا له تماما ١٤١٤١) وبتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على أنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق التظاهر بعدم الفهم الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا لل نفي الفي . وقد يعمد الفهم الذي يوسحه إلى أن يفرع المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله لل نفي الفي . وقد يعمد بريحت في مسرحه إلى أن يفرع المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله على المسرح في ملابس معاصرة و يتحدثون معلى الانسادن المحادي ، وهم خوفهم ، «ان تقديم الالمم بهذه الاسلوب الساخر ، هو احد وسائل تكتبك الاعتراب ، واهدف منه ان يرى المتفرج أن مصير الانسان يحدده الانسان ، وليست قبوى غيبة ، كها الافة والتي ترمن للتفرج أن مصير الانسان يحدده الانسان ، وليست قبوى غيبة ، كها الافة والتي ترمن الملكلية البرجوازية (١٤٠٠ وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستمعلها المخرج المسرحي المرعي معبدها فنقطة الانطلاق لتكسيره عوامل الايام بالواقع ١٤٠٠٠ ممن ناحية الإنهاء المحلولة المنافقة والتي يستمعلها المخرج المسرحي ، عبب أن تكون مصادر الضبوء ، وا انتشاره ، مرية تماما على خشة المسرح ، والمناءة كلها إضاءة عليها أضاءة عليها أضاءة المنافقة لل ان من عابي عنه المشاهدين ، ايضا ، يجب أن تبقى مضاءة ، وإذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بإذك ، او وضم «نمر صناعي» «١٠٠٠ كني يعمرالشاهد ، بان ما يراه ، جرد تمثيل بذلك ، او وضم «نمر صناعي» «١٠٠٠ كني يعمرالشاهد ، بان ما يراه ، جرد تمثيل

والديكور المسرحي، في الحسر المحلي السيامي، «لا يشرح» مكاتبة الحديث بالتفصيل كها في المسرح المكاتبة الحديث بالتفصيل كها في المسرح الواقعي، في الجاز لل المكاتبة المشاهدين «اما الأساهدين «اما الأثاث فهو هام دائها ، وؤو دلالة ، والملابس معبرة ، واصيلة معا ، والالوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جبلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والثقد (١٠١٠)، في ذهر المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدهما ، فيجب إقناع الجمهورلات داعه ، وتشتخلم الاقتعة ، محموالة للتغريب ، وتؤدي الموسيقي وظيفة عائلة ، معتمدة على التناقض بين الانغمام ، وخشونة صوت المغنين ، واستخدامها موسيقي الجاز ، بها فيها من آلات نفخ نحاسية ، وألات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه المتنقضات هو اضفاء وهج خشن على الظل الدي يكمن بين الحيال والواقع الم ١٠٠٠ كأن نسمع الموسيقي المحاصفة في الظروف الناعمة ، والمحكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقي المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الايام,

أما أسلوب الأداء التمثيل في المسرح الملحمي، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، مما هو إلا عبارض * (١٠٠١) أو قصاص ، يسرد ويبروى علينا أفمال أشخاص آخرين ، في خطقة ما في المزمن الماضي "فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها آخرت في مسلمعنا حادثة رآها الشخصية التي يؤديها ، حتى يتبع فرصة للنقد ، عاملا على تبرك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما وهيلا يتوقع ذلك من المشاهدين * (٢٠٠١ ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه اليس ضاراأن يعتبر الممثل نفسه هملت ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة السرح هو هملت الا 1010، ولا يختلف بريخت على عمله لتلميذه ، حيث يقول:

... إلا ان هذا لا يعني أن يقلل باردا إن كان يلعب أدوارا و كان يلعب أدوارا عصاطفة مشبوية ، كل ما ينبغي عليه هو الا تقلل عصواطف الشخصية التي يلعبها ، وذلك حتى لا تصبح عواطف المجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن تترك للجمهور المحرنة المطلقة في هذا المجال وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المغرج في غيبوبة ، يجب عليه عملاته أن تقلل مرقية ، لأن أي لفتة من رأسه مع شد عضلاته أن تقلل سوف يؤدي بعين المتفرج بل وبرأسه بطريقة سحرية إلى أن تستدير معه ، ... كيا يجب على الممثل أن تتحرر طريقته في الأداء الصدوق من (الغناء الكنائية بياومن تلك المنائية ، التي تهدهد المتفرج (دده)

ومن هناوجب على المثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته
تامة ، قبل عليه أن يقوم باللدور من الخارجة (١٥٠٠) ولكي يحدث التباعد المطلوب ، عليه أن
يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم (١٥٠٠) وأن الفعل تم في السنوم الماضي ، ذلك لأن المسرح
، الذي يهدف لل منع المتفرج من (الاندماج) (١٥٠٠) لا يسمع للممثل بالاندماج ، فالمشاهد
كالمثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلمب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما
يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رصدا إيجابيا ، قان عقل المتفرج
ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه (١٥٠١)، فئمة قرق بين المثل في المسرح
البروجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد
المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى:

أن متفرج السرح السرامي ، يقسول: نعم، لقد احسست بذلك ، وإنا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل ذلك ، وإنا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل ذلك دائيا ، أن الام الإنسان بهزفي لأنه لا غرج له . هذا فن عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين . ينها يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن أطن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . همذا لا يصدق ، يجب أن يتوقف ذلك . إن آلام الإنسان بهزفي ، لكن هناك غرجا بكل تأكيد ، هذا فن عطيم إنه غير عادي ، إنني ضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين (١٤٠٠).

ويؤكدمانفرد مكفرت ، على قول إستاذً بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ،عند مشاهدة

عرض الأم تسجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي ولكنا نريده ان يضحك (١٠٠٠على غباتها ، وعندما تبكي ولكنا نريده ان يضحك (١٠٠٠على غباتها ، وعندما تصود ج ، وعندما تصود الأم للي تجارة الحرب ، هنا قسريد من المتضرج أن يبكي على همذا السودج الانساني (١٠٠٠ع) فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشيء العام ، يتحول الى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والماشر، يصبح من الاشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل اثارة المدهشة والسخط لدى المشاهد، ويعى قدرته على التغيير ، ويدرك آسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها ، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك فيقول :

ولم يعد هناك ما يسمح للجمهور بأن يستسلم عى طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد (لا ترتب عليه أي نتاتج عملية)إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحدات العملية تقريب وإسعاد . فالتخريب مطلوب لحعل الأشياء مههومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم . """

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع الشاهد ، بأن تكون الشخصية في حالة تغيير كاملة ، ومن خيلال تتابع الحركة المسرحية ، توضع الشخصية في حالة ظروف جديده ، والمطلوب منه أن يمدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستغر ، والذي يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذي وقعت فيه الشحصية ، وهذا هو والمشاهد المثلل عند بريخت "ذلك الذي يبدو في عنيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانيات التي لم تتحقق في كل مرحلة مى مراحل التطوير الإنساني ، إنسان المستقبل اللاحقيق مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضي ، من أجل معاجة قضايما معاصرة ، وطرح التريخ برؤية مستقبلية ، وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحي البريختي ، في حالة وعي كامل بالتاريخ متنقلا عبر عصبوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد في عصرنا ، لمؤود بعاصة نقلية أكثر وعيا " ولم يعد بمقدوره الاندماج بها فيه الكفاية ، نظرا للهوه عصرنا ، المروز من بعدا المستحل وبين عالم الواقع " وحال، وطليد فالمشاهد في عصرنا ، لمؤود مدينا منا في يعد بمقدوره الاندماج بها فيه الكفاية ، نظرا للهوه المسرح وبين عالم الواقع " وحال أن ما يقدم ليس الا المسرح المن وقائع فيشوحد بين ما المسرح من وقائع فيشوحد بين ما يعدن ، لدرجة أنه قد يجاول أن يشترك معهم في القيام بنشاط فعل " ١٠٠٠).

إن بريخت في معظم مسرحياته، لا يضم حلا، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة، "لكن ما يميزه عن الكتاب الذين مجبذون النهاية الفتوحة، كأسلوب مسرحى، هو أن بريشت يكشف في مسرحياته عن القوانين المتحكمة في العالاقات البشرية السيئة، منطلقا من كون أن هاده القوانين ليست انسانية * ‹‹‹›، وبهذا يكشف بـريخت عن إمكانيـة وجــود الحل. من منطلق العمل على منع الاغتراب.

ويمكن القول، إن الخبره التخريبية، لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية، أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي، فقط، وإنها كها سبق، أن طرحنا، هي " عصلة تلك الوسائل جميعها " ١١٠١من تأليف، وإخراج، وتمثيل، ومشاهدين.

* الاتجاه البريختي في المسرح العربي.

ما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين، هي الفترة التي شاهدت تحرر العديد من دول العلم الثالث، وهي أيضا الفتره التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض البلاد العربية، وهي أيضاً تعد العصر الـذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي، " فالتيارات المعاصره في المسرح العربي، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجه والحكواتي، والمسرح الاحتفالي، وغيرها تحمل بعض السهات البريختيه، وتعد صورا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي ١٠٠٠، لأن ظروف عالمنا العربي شائكه ومعقدة .. متغيره . وتستأهل التفكير العقلي، كقضية المصير العربى والاهتهام بقضية الحرب والسلام، ودور الامبر بالبة العالمية فيهها، والظروف الاقتصادية * ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية * (١٧٠) . أدت إلى المزيد من الاهتهام بتجارب المسرح الملحمي، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافي والفني. ففي فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتي كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصيرية . ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتبابة المسرحيية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحي. فقد عمد المخرجون إلى الأتجاه إلى المنهج البريختي في الإخراج طلب اليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا التي تعنيه، وكُسر الحائط الرابع، وشعر المشاهدانه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبه المسرح لابد أن يتخذ موقفا منه . فتحول المسرح في عديد من العسروض العربية ، والتي سيأتي ذكرها في حينه ، إلى أداة تعليمية، وأن القضايما الجادة المعروفة تتطلب من المشاهم التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغير.

لقد عُرضت مسرحية بريخت ، الاستئناء والقَاعدة ، على خشبة المسرح العربي في مصر أخرجها فاروق الدمرداش ، وفي دمشق أخرجها شريف خزنداره ثم تولق تقديمها بعد ذلك في عديد من الدول العربيه إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧ ، ثم تلتها " دائرة الطياشير القوقازيه " ١٣٧١، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربي ، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السياسية الملحمية ، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التي تهم المشاهد العربي .

ولم يكن حديدا على المشاهد العربي، ذلك النهج البريحتى التغريبي، الذي يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى، * فهذه مسأله مجدها في السامر الشعبي وفي مسرح السيرك إلى جانب وحودها عد بريخت * ١٣٠٠، ولكن المسرحين العرب، لم يدركوا في البداية - من مسألة كسر الإيهام، إلا أنها تتمثل فقط في شكل البراوي الملحمي المدى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما في حالة يقطة كاملة وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

ولكى المرحين التقسدمين العرب اكتشموا في إسلاع برخيت بذرتين ثميتين الأولى منهجه في القريب. فقد اتضح انه قريب إلى حدما من تقاليد المرح العربي الذي كان الذي يطمح دائها لمحو المسافه بين المشل والمتفرح . ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا أحيانا في المراحل الأولى: فلم يسر خرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصات، إلا الراوى المدى يستعرص أفكاره وأفعاله دون احسام أو تأثره والبدره الشابه الاتجاه السياسي طبعا، وقضايا الساعه التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله مراجل الحرية والاستقلال ٢٠٠٠.

وسر اهتهام المحرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوى، بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبي، في الوجدان العربي، فلقد كان " الحكواتي " ٢٧١٠، يشمل الاسلوب الملحمي في تقدم عرضه الفني للجمهور، ويؤكد على عقله عرسان ذلك، فيقول:

الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعاس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا، ويؤديها الحكواتى عناء أأو ترتيلا يرافقه لحن بسيط وهو في أداته يكسب المواقف حيوية ملائمة بعنحة الكلمات والشخصيات الانفصال الملائم، وكانت عمليه القطع الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من طفث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمه وفي اطار السرد نفسه (١٧٥).

فاستخدام وسيله الحكواتي كفيلة بكسر الإيهام المسرحي وجعل المشاهد في يقظه دائمه لاستيعاب قضايا المعروضة ، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذي يفصل مكان التمثيل بها تقوم عليه من احداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لأن " الحكواتي دوما يقوم بعمل علاقة " تلامسية " (۱۷۷۱) مع المشاهد كها أن المشاهد مدعو للمشاركه " (۱۷۷۱) وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الدنى يعبر عنها من حال إلى حال ، نجد أن كل مشاهد من خلال يققلته يهدا في تحديد موقفه معبرا كها صبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسانا، " وتصل الأمور في بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجهاعات دون الحاجه ال تذكيرهم دائها بأن يكونوا قضاة أو مراقبين (۱۷۹۱) تماما كها حدث في مسرحية سعد الله ونوس مغامره رأس الملوك جابر، التي كان الجمهور فيها يشارك في العمل المسرحي ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقه جدلية مع " الحكواتي " ۱۹۱۷) أو راوى قصة منامرة الملوك جابر، التي كان الجمهور فيها يشارك في العمل منامرة الملوك جابر، وفي هذا المصدد يقول عبدالكريم برشيد:

فيي الحلقة يندمج الراوي في المدور كما أن الجمهور من جهته يندمج في الراوي، ولكن هذا الراوي يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد اخرى، وتتجد هذه الفواصل، وخلال مطالبة الجمهور بالصلاة على النبي أو ضب اللَّعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور في حوار أو إيقاف الأحداث الفنيه من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشيء الذي يجعل هذا اللوذ من الاندماج قائها على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالأندماج - كتمثيل .. موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشيء الذّي يجعل التمثيل يكون في خدمة الواقع وليس العكس كما هـو الشأن في الانـدمــاج التطهيري، فالفواصل هي لحظات للتأمل، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا في الوقت، لأن الموضوع همو نحسن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنما ونحن نملك القدره على، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية ١١٨٠١.

فالجمهور في السرح السياسي الملحمي، لايندمج أنندماجا انفعاليا كاملا في العرض السرحي، وإنها يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافه تتيح له أن يتأمل ويفكر ويصدر حكيا ويتخذ مروقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السيامي الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب خاطبه العاطفه . .

وبالإضافه إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب في استخدام الراوي لكسر الإيهام،

استلهموا أيضا معظم وسائل التغريب البريختيه والتي سنق الاتباره اليها، فقط آثر الباحت أن يقف قليلا عند الراوي لارتباطه بجذور عربية دراسية .

ومن أشهر العروص المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي اخديث عن معضها مفصلا في الجزء اخاص بالتحليل). مسرحيات ثوره الزنج ومأساه جيفارا للفلسطيني معين بسيسو والذِّي لِجأ إلى الابعاد التاريحي ليطرح هموم الواقع العرِّي المعاصر. ومسرحية مغامرُه رأس المملوك جابر والملك هو الملك للسوري سعد الله ونوس والمدي جَأَ في الأولى للتاريخ. والثانيه لفكرة المسرح داحل المسرح، مع فصح لعبة التنكر السلطويه، ثمم مسرحية الخرابة، والفتاح، للعراقي يوسف العاني، والدي أهتم في الأولى، بالشكل الملحمي، وفي الثانية جاً إلى الرات الشعبي، ومسرحية وطني عكا للشاعر عندالرحن الشرقاوي، ومسرحية الرجل ذو الصندل الكاوتش، للجزائري كاتب ياسين ومسرحية لعبة الحب والشورة لرياض عصمت ومسرحية ليلة مصرع جيفارا، لميخائيل رومان، وبلدى يابلدي للدكتور رشدي وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان، والمهرج لمحمد الماعوط، وهي مسرحية من الممكر اعتبارها مسرحية تحريضيه، وملحميه في أن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشاره إلى أن هذه التقسيات قد تكون تعسفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم الى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، من الممكن إدراجها تحتّ المسرح التحريضي والمسرح الملحمي، والمسرح التسحيلي، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبدالعزيز حموده، من المكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الايهام، ايصا يمكن ادراجها تحت مسرح الإسقاط السياسي، ثم مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقه، لمصطفى الحلاج، ومسرحية جحا في الخطوط الاماميه، لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد ـ مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقي خيس ومسرحية الشياطين في القرية ، والصمارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي التّونسي ، ومسرحية ثورة صاحب الحمار، وديموان الزنج، للتمونسي عز المدين المدنى، وانتبهوا أيها السادة لبيل بدران من مصر.

ومسرحية سرور الإبراهيم بوهندي، والطبول لهيسي الحمر من البحرين. ومسرحية مع الحيل يا عربان لراشد الشمراني من السعودية. (ومسرحية الشيء لشاكر خصباك، وكان ياما كان، وبغداد الأثل بين الجد والحزل لقاسم محمد والمتنبي لعمادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق). (ولمن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعة لعبدالعزييز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصفر الرشود، وتنزيلات، وردوا السلام لمهدي الصابغ، ومسرحية دار إعداد جماعي لفرقة المسرح العربي-إخراج فؤاد الشطي، وخسروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزيز الحداد من الكويت) المائم،

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثّر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنافي عالمنا العربي، أن نهنم بمسرح بسريخت هذا الاهتهام ؟ _ رغم طابعتما الحاص بنا، والذي يختلف، مهها كانت علاقات التنسابه، عن طابع الشعب الالماني، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النهاذج التطبيقية الآتية .

الملامح الملحمية في المسرح العربي.

* نهاذج تطبيقية .

(١) البعض يأكلونها والعة لنبيل بدران

المسرحية في فصلين، من مشاهد متتابعة ، يربط بينها مقدم البرنامج ، الذي يقدم المشاهد، ويعلن عليها ، يشترك في أكثر ويعلن عليها ، ويمان عليها ويلمثل في مسرحية البعض يأكلونها ، يشترك في أكثر من مشهد، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي، وجهور المشاهدين. فالمسرحية عبارة عن سلسنله من المشاهد التمثيليه القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جهور النظارة (١٨٠٦)، ويمكن أن نطاق على هلا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمنتصر فاعل في الحدث الدامي وليس عبرد راو " (١٨٦).

تحبت المسرحية ، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٧ على خشبة مسرح جرداء ، تكاد أن تكون خالية تمام من الديكور وتسجل المسرحيه تسجيلا كومياديا ، كاريكاتوريا ، كل ما يجري في حياتنا العامه على كافة المستويات .

ق مسرحية البعض با كلونها والعة ، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو سبكة ، فلشاهد لإيربطها سوى خيط واحد هو، مقدم البرنامج ، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروى ويجسد المساهد بواسطة أدوات بسيطه ومكشوفة فيتحقق بذلك ازالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة ، ويؤدي هذا الاسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز الدوامه ، وهذا الاسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بعثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية، في المغرب العربي وفي تـونس، مع محاولة الاستناد إلى أعهاق ماترسب في وجدان المتفرح العربي من أفكار وأحاسيس وصور. (١٥٠٠)

والمسرحية، سلسلة من اللسوحات، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا، نقدا لإيفارق م الإعلاص لحظة واحدة، والإيباس من الإصلاح، وكأن هذه السلبيات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧،

ويشير المؤلف في إرضاداته إلى أنه " ليست هناك حاجه لستار يسرفع " لأن الابتصال المباشرين الجمهور، وما يجري فوق هذه المتصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولاحاجة إلى ديكورات مركبة، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أي إبهام بين العرض والصالة، فإن الممثين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم يعيدا عن المنصة عند أنتهاء المشاهد.

ويستخدم العرض حيلة بسكاتورية، تتمثل في ئساشة خلفية تعرض عليها بعض الصور والمشاهد في أثناء العرض، وهي ضرورية وأساسية ولإيمكن الاستغناء عنها.

ومن وسائل كسر الإيهام في مسرحية البعضى يأكلونها والمعة، أن يقوم كل عثل بـأداء أكثر من شخصية في المرض ، فالمثل الذي يظهر في إحدى اللوحات كمدير أو رئيس مجلس إدارة، هو نفسه الذي يظهر في اللوحات التاليه كمطوب أو عامل أو فلاخ . كذلك المثله التي تلعب دور الفنانه هي نفسها التي تظهر في اللوحات التاليه، كفئلة أو زوجة.

و يبدأ العرض ومقدم البرنامج غاطب الجمهور، ويطلب منهم ان يضحكوا باي وميله، فيحكي لهم نكته، ويقلد مهرج السيرك .

مقدم البرنامج: طب تجبوا أمشي حل أيديه، والألعب حواجبي تجبوا حسد يضربني على قضايسا ولا اقلع لك البنطلون تجبوا تصعدا موتولوجات، ولا تشرقوا السيرك (يتحرك كالبهلوان ويؤدي بعض حركات لاعب السيرك) تجبوا تحلو كالبات متقاطعه . . ولاتجبوا الرقص الشرقي (يشير إلى أحد المتضرجين الاستساف ده يصوت في الرقص الشرقي ، بحسسايان في عيني السيسسه (١٨١)

وحتى يتضمن المرض المرحي أنتباه الشاهد ووعيه بها يدور في العرض المرحي فإنه أحيانا وفي مسرحية البعض بأكلونها والعة يطلب من الجمهور أن يكنون على حريته حتى لنو أضط لل إعارسة التدخين .

مقدم البرنامج: راحتي فيه واحمد بيدخن ولوقت في المساله مايه على حربته أول مايتذى العرض والنور ينطفي في الصاله يقمد في أخر كرمي ويمد أيده في جيبه ويطلع صيحاره يسدخنها بمسزاج وهسو بينفسرح (١٥٧٠)

إن نبيل بدوان، في مسرحيته البعض يأكلها والعة، قد وافق بريخت في ترك حرية المشاهد في أن يمدعن، في الصاله، ويعلق ويستمر مقدم البرنامج ، في استخدام منهج الحكواتي، والممثل الشامل

> مقىدم البرنسامج : (يخاطب الجمهسور) مصايسا راديس وتليفزيون . . . معايا امشاط وفلايات ومعايا نفتالين (يشير الى احد المتضرجين) الاخ اللي في البندوار الخامس يصمحى شمويه، ويبقى ينام في بيتهم . . . على فكره أنا أحب التقليد أقلد أى حاجه، ساعات ابقى كلب .

(يقلـدالكلـب). إحنا بنمثل . . بتلعب، واهـي ليلـه وتعدي(١٨٨)

إن مقدم البرنامج، في خطابه للمتهور ، وإنسارته إلى أحد المتفرجين، وتقليده للحيوانات يؤكد أنه يلعب، ويؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل، وبذلك يتيح مسافة بين العرض والجمهور كوسيلة لضيان يقظه المشاهد، واستعداده الاتخاذ موقف تجاه ما سيعرض من النهاذج السالبة، وفلاحظ في هذا المشهد، أن مقدم البرنامج يروي ويصف، ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافه بين الصاله وما يتم على المسرح، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام.

والتظاهر بالبغاء سمة من سهات تسخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأمرته مقدم البرنامج : يافندم أمرته مانت من قرون المدير : مين كتب القصيلة دى مقدم البرنامج : البحتري يافندم المدير : أدوله علاوة مقدم البرنامج : .دامات يافندم (١٨٩)

وكأن نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعه، يفضح جهل المدير المسؤول ـ الذي لا يعلم عيا إذا كان البحري حيا أو ميتا .

واستخدام اللموحات، إحمدى وصائل التضريب البريختي، تستخدمهما مسرحية البعض يأكلونها والعه، ضيانا ليقظة المشاهد، وكسر الايهام.

> الأول: لاحرب بدون قلم . . . القلم في يدى مدافع والكليات طلقات رصاص . طول صاقلمي مصايا مصايا يبقى معايا مسلاح . . لن أتخل من دورى في صواجهة الإمبريالية العالمية الوقحة موقعي هنا في الجبهه الداخلية .

في أي مكان صحرا أن كان . . . أو بستان بس أمان (١٩٠١)

و يمكن القول" إن تغيير المشاجد السريع والإضباءة الماهرة واخريطة التي تظهر في خلفية المسرح ، والسينيا ، كلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحيد " (١٩١٠ كمسرح تحريض ، وتستخدم مسرحية البعض يأكلونها والعبه أسلوب السرد وخطاب الجمهور تماما كالسرح الملحمى:

> الأول: (يبتمد عن مركز التطوع ويخاطب الجمهور) عند مسلسل حدرب انها روعة اميدارج البطل عسكرى اسمه عمدود، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيل، ودصر عشر دبابات. لآلا دي غير سباعيه أول امبارج، فرق كبير

بين الاثنين. البطل هناك كان اسمه فتحي . . . والبطل هنا اسمه محمود . ومعايا تمثيليه سهرة لسه طازه من نص ساعه أنا اسرع واحد يكتب من المركه (١٩١٦).

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اساسا لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تميل وهذا في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافية بين الممثل والمتلقى، وتتبيح له هذه المسافه أن ... يفكر فيها هو مطورح، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير.

) هو مطروح، ومن ثم يتخذ موقفا نجاهه ويعمل على التغيير. الخامس: انابقه فنان . . وحساس . . وماقدرش

مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركه . . الفن يدخل المعركه ليه، الفن للفن مش للمعركه (١٩٣٠)

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرَحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن للفن وليس الفن للممركة ، خصوصا والتلقى يعيش في حالة حرب حقيقية من جزاء عدوان يونيو سنة ١٩٦٧ ، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقم المطروح الذي يعيشه المنلقي

يُعِمله في حالة يقطه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج الطروح . ويعتمـد وهذا المشهـد من مسرحية البعض يأكلـونها والعه ، لل جـانب مخاطبة الجمهـور

ويعتسد وهذا الشهد من مسرحيه البعض ياكلمونها والعه ، لل جنائب محاطبة الجمهم. يشكل مباشر ، يعتمد على السرد ، وتجسيد مايحكيه مقدم البرزامج .

مقسلم البرنامج : حادث النجمسة الشهيرة شبوشو من الأواضي الحجازيه بعد أن أدت فريضة الحج . . ويمجرد عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوي) (¹⁴¹⁾

وهنا يعتمد المشهد على التضاد، فرغم عودة النجمه الشهيره من الأراضى الحجازية وأدت فريضة الحج، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثربي) وهذا التناقيض من شأنه، أن يتبع مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه.

أما الاحتياد على السرد فيتمثل في تلك الاحبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة . مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهه وقد حملت معها المارية الشهيد لإنتائنا وأشقائنا الواقفين عل

وقد مساحد السرد، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيد، على تحقيق غايتها الأساسيه وتتمثل في تنبيه المشاهد، اتخاذ موقف من المصروض ووضح ذلك في مسرحية البعض يأكلونها والعة. ويقطع مقدم البرنامج للشهد، موجها حديثه لل الجمهور، وكأن العرض عرض ارتجالي

مقدم البرنامج: الاستاذده ماضحكشي ابدا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو يااما مديون . . يااما متجوز، بااما ماقد، بااما بقى أنا مش قادر أضحكم . . ماتصحكوا بقى _ انشأ الله يارب اللى مابضحك ماياخذ علاوة السنه دي ۱۹۹۱

وجمديسر بسالإنساره هنسا إلى أن الممتل الحكسواتي، يستخمدم ومسائل كتيره لكسر الايهام، "كادحال متفرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لـدي المساهد ليسارك في اللعبه التمثيليه بأكبر قدر من التجاوب والانسجام . ١٩١١

و إذا كانت مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد اعتمدت أساسنا كمسرحية ملحمية على تهيتة التناقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندما يحادث المرشح جميع البسطاء م العيال والفلاحين، بلغة مغربه عنهم تماما. ومن هنا يجيء التناقض.

المرشح : أخواني العمال، وابنائي الضلاحين أنايعني أحب أتكلم ببساطـه ووضوح، أن جماعيـه القياده أمـر لأبد من ضمانه في مرحلة الأنطلاق الشوري، وان جماعة . . . الانبعاج الانحداري يجب ان يكون الركيزه الاساسيه والمنطلق الاول، اذ ما التحم مع الانحدار التصاعدي والتوسع الانكماشي والصعود المبوطي مدعيا بالانفتاح الانغلاقي والوضوح والغموض والملحميه

العمارية الموصوله حتما الى طريق الاشتراكيه ١٩٩١

فالتناقض هنا في كلام المرشح، اللذي يبدأ حديثه، بأنه سيتحدث ببساطة، لجمع من البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التي لا معني لها، ومن خلال التناقض في الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسافه بين المرشح، والجمهور، ومن ثم يفكر المشاهد فيها يقال وفيها هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره.

وعندما يرفع مقدم البرنامج سهاعة تلفون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العمامة للرقص اللولبي، لطلب راقصة، ويكتشف أن جميم الراقصات عجوزات، لشهر مقدما، في وقت تعيش فيه مصر والعروبة، جرح الانتكاسة، فترد عليه مؤسسة الرقص اللوليي، بأنَّ الشعب لابدفع، يكون تعليق مقدم البرنامج، حافا ومباشرا.

> مقدم البرنامج . . بتقول ايه ، الشعب ما بيدفعش كثير دا هو اللي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا أيه ١٩٩١

وهنا يكون مقدم البرنامج، قد ضمن أن يجلب اهتهام الجمهور معه، وضمن يقظته افسالعلاقة بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكهما في الوعي الاجتماعي، ٢٠٠٠ القد أصبحت المشكلة الاجتهاعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحريض والإثارة ونلتقي مع هؤلاء المذين يتشدقون بالشعارات، ويتاجرون بكل شيء حتى بمعركة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إدا دعوا للنضال كانوا أول الهاربين من أداء الواجب. ويحدث التناقص، عندما تظهر على الشاشة الحلفية صور لبعض المثلات والراقصات ومعض إعلامات الأفلام السينهانية الغربية والمتيرة. في الموقت الذي تعمأ فيه الجهود والطاقات من أجل المعركة، وحيت يدخل أحد الممثلين حاملا لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل المعركة ١٤٠١١

ويقطع مقدم البرمامج المشهد ويخاطب الحمهور.

مقدم البرنامج: (ينظر في ساعته) تحبوا لله تأخذوا ربع ساعة استراحة (يشر لل المتفرحين) باير عليك عايز تشرب قهوة بالأمارة قهوة سادة . . والأستاذ ده نفسه يدخن على أي حال اتفضلوا استراحة ولع نور الصالة . ٢٠٢٠ والفصل التاني، كما الفصل الأولى، يبدأ مقدم البرنامج، في

توجيه حديثه إلى المشاهدين.

مقدم البرمامج: آمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هذا، وبالإماره كان بيقيزقز لب، والمدام اللي كان معاهما عيل بيعيط . . حدينده هم من بروه ماحدش ناقص تاق (يفتش الصالة) ماحدش مزوغ ـ يعنى نشتغل نكمل . . . إيه. . بتبص في الساعة ليه ما تخافس حتلحق المواصلات. عارفك ما انت زى حالاتي من أشهر ركاب الأتوبيس أبوشرطة ٢٠٣١

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوما يقيم علاقة مع جمهور المشاهـدين، عامدا إلى كسر أي إيهام، ومتيحا مسافـة بين مايقدم من مشاهـد، وصالَّة العرض، حتى يتسنى للمشاهــد أن بفكر فيها يطرح أمامه وليتخذ مـوقفا تجاه المطروح، ومن ثم يعمل على التغير.

والمسرحية لم تكتف بأن يقموم الممثل بأكثر من دور، بلي أيضا أتاحت للمثل أن يقموم مقام قطعة الديكور أو الاكسسوار، معتمدا إلى كسر الإجام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا.

> (يدخل ممثل يحمل لافته مكتوبا عليها محطة أتوبيس يقف مقدم البرنامج بجوار اللافته موكأنه ينتظر الاتوبيس، وعلى الساشة الخلفية تظهر سيارات منطلقة مزدحمة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي تتوقف، ولكن بدون جدوي) ١٠٠٠٠

> > ويسأله مقدم البرنامج مقدم البرنامح: أمال سيادتك بتشتغل ايه

المثل: عطه

مقدم البرنامج: سيادتك محطه، أهلا (يصافحه) وإنا راكب (١٠٠٠)

وكها بدأت المسرحية، بمقدم البرنامج، يكون آخر من يحادث جمهور الصالة هو أيضا.

مقدم البرنامج: ياجماعة احنا آسفين اذكنا يعني، كان قصدنا شريف والله . كان قصدنا نسليكم ونضحكم (ينظر في ساعته) ياه دا الساعة بقيت (بذكر الوقت بالضبط) يادوب بقه تروحوا . نرجو لكم نوما هادنا. .

إحلاما سعيدة

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والمعه، عدة نهاذج مرفوضة ايربطها جيعا نمط كلي واحد، يوفر لها أثرا عاما واحداء" أن الأن المسرحية الملحمية، قد استطاعت فعلا التأثير على جمهور مشاهديها أو قرائها، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتهاعية، بغية الرفض والتغيير، فالمسرح السياسي الملحمي "يستطيع بتعرضه لمصالح المتضرج اليوميه، إيقاظه من سباته، إلا أن النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرد أو ماشاء من تفاعل، يلائم خطته، (201

إن مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد استطاعت أن تثيّر الكثيّر من النشاط والغضب والتمرد والتساول، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا، للإنسان المصري بعد نكسة بدند 23 7 .

> في الأنظمة التنكرية، تلك القاعدة الجوهرية، اعطني رداء وتاجا، اعطك ملكا مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يبد الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحية مكونة من مدخل، وخاتمه وخسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلا فعل بريخت في بعض أعياله التعليمية، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان المناهد كيا يلي على الاقتات مثل وعنداما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلبة وغنية بالمااقات الترفيهية، ووالواقع والوهم يتماركان في بيت مواطن اسمه أبو عزق، و الملك يعطي سريره رداء للمواطن أبي عزق، والمواطن أبو عزة، والملك يعطي مسريره عن تاريخ التنكر وسر الجهاعة السعيدة، وعكوم على الرعية ان تعيش الأن متنكره، ونذكر عن تاريخ التربع عشرة تحدداث وتعلق على الماباء والتراهن على المناهدة على المناهدة على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهد ولمناهدة على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهدة على المناهدة على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهن على المناهدة ولتراهدة على المناهدة وللمناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولا المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولا المناهدة ولتراهدة على المناهدة ولتراهدة ولتراهدة ولند المناهدة ولتراهدة ولتراهدة

ومن وسائل التغريب في مسرحة لللك هو لللك، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث، وصدم الحوس على تطووه، حتى لايحدث التشوييق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد، ولقد استخدم ونـوس الفعل الماضي طلب للتغريب الساريخي وحوصا على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروى والمشاهد.

عبيد: في قديم. . قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر.

ولايخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح للسرح المرتجل، فالمسرحية تبدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة، أي الإصرار على أن مايحدث هو حكاية تروي، لتحلم منها .

عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة. أبوعزة: هي لعبة.

بوعزه: هي نعبه. الملك: نحن تلعب

عبيد: الكلُّ جاهز (٢٠٥)

فالمرحية ماهي إلا لعبه حضرها ويقود بجراها زاهد وعييد، وللقصود باللعبة مسرحيا، هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وأنها أمشولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه. ومن هنا عمدت للمرحية إلى كسر الإيهام تماما، كسمة من سهات المسرح التعلمر..

إلا أن احتبار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كها يرى سعد الله ونوس، حيث يقول:

الأولى، هي أن الاحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بها يمثلانه، لامن وجهة نظر زاهد وعبيد بها يمثلانه، لامن وجهة نظر محايدة ولو شكليا. وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعه واحدة، والثاني هو أنها تودي دورا في أمشولة، من الحييوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحدة الطبائع، وهي لاتقمص الدور، بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية ، نفى الحيلول دن استغراق المتفرجين والممثلين. (٢٠٠)

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والمثل في اللعبة، فان النص يطرح في اكثر من موضع إنها لعبة تتم في علكة خيالية كحكاية وهمية، ويؤكد زاهد، وعبيد إنهما سيكونان منزويين في هذه الحكاية.

مرة نظهر هنا. ومرة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة ٢٦١٧) وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة عرقوب: نحن نلعب

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة (٢١٠)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب، ويقول عرقوب:

عرقوب: . . تم الملعوب وبدأ المزل ٢١١٦)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص، ومن ثم يعمل على الانتباه.

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرجية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المساهد من الاستغراق في الحدث، ولقد تكررت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل:

أنت مولانا الكريم ، مندت بالملك العظيم فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام

البشر في جبينه ، والخبر في يمينه

فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما (٢١٠)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبروعزة بلغة تجنع إلى السجع، مثل الصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة على العباد (مغنيا) أنقش الحتم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض الا (١٠٠٠)

ولقد كــانت لغة عبيــد وزاهر رمـزا لـاثورة ، لغــة حديثـة على نحو يــولد مع لغــة أي غزة دلالات متصارعة ، لل جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر

عبيد: في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر. . التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي ان ننواقف مع اللحظة للواتية، لانبكر ولانتاخ

وكأن عبيد، يلقن الصالة درسا في أصول التنكر الأيجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوى، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه.

وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكنون الحوار بين عرقبوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر

السياف: في الحيطة السلامة. ومن الحيطة أن نذكر

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر عبيد: مامن ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد: مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا (٢١١)

محمود: علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعمامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه ٢١٠٠ وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية.

ولكن همل تعلمت شيئاء (۱۳۵۸)، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن اماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبارة (۱۳۱۰)

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجياعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد.

لقىد باخأ ونـوس إلى وسيلة التعريف بـالشخصيات لكسر الإيهام وكوسيلـة من وسـائل تحقيق التغريب، وجل سبيل الثال مايل:

السياف: دعوني أسأل قبل أن أبداً. أأنا سياف أم جلاد...

إن أحمل بلطة لاسيفا (٢٢٠)

عبيد: آما الشاهبندر والشيخ طه، فإنها يتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى... (الشيخ طه، والشهبندر) معا.. ونحن. من المحراب ومن السوق نمسك الحيوط (١٦٠٠) الوزير: أنا الوزير بربير الخطير. لأأتمني إلا أن أظل إلى جانب الملك (١٦١) ميمون: إني ميمون حاجب ايوان الملك ومقصورته (١٦٢)

عرقوب: وعرقوب بياذا بجلم؟ عرقوب: (مشيرا للى أبي عزه) هذا معلمي، وأنا خادمه (٢٢١) عيد: أما نحن، فأفضل أن يدرز كل منا شفتيه، ولايوح بها بجل في خاطره

عيد. الما تحرّ المصر الله الحكاية كها هو حالنا في الحياة (١٠٠٠)

وإلى جانب حبله بالتعريف بالشخصيات، في مسرحية معد الله ونوسي، الملك هو الملك بنا إلى وسيلة بريختية أخرى، وهي المشاهد الإيالية، فمثلها استخدم بريخت في مسرحية ورجل برجل، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرايا جيب لل المغفل غللي غاي، ويتحول من مجود حمال مغفل لل جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونوسي في مسرحية للملك هو الملك، ففس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ورداه الملك ويتحول بذلك من مغفل إلى ملك. وان كانت الفكرة الأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعدالله ونوسي. إذ إن أبا عزه عند سعد الله ونوسي، لم يتحول باختياره، كها هو حال غالي غلي، كها أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إراديا وعبر لعبة آلة تممل بانتظام وتشفط الأشخاص لتقولهم حسب مقاساتهم. فالرداء لا يلعب عند بريخت الا دورا ثانويا، أما عند سعدالله ونوسي فقد لعب دوراً أساسيا، فلبس الرداء فأصبح ملكا، أعطني رداء وتباجا، أعطك سلكاه الاستان

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة مبيية يين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد، الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو صرة وأسرته، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار، ويغلب عليها الطابع التعليمي، لكن رضم استقلالية المشاهد والفواصل، الأأنها في النهاية تصب في البناء الشامل للمسرحية، الذي يعتمد على الحدوثة كهيكل أسامي للبناء، كيا أن الشخصية لم تلغ، إذ ركز صعدالله ونومي عل جدلية صلاقاتها، كمستويات للتنكر.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الخوار في بعض المشاهد على مستويين، الحلم والواقع، فعندما ترك عوقوب، سيده أبا عزه وحده، ليحضر له الشراب، يبقى أبو عزه وحده، . ويتخيل أنه أصبح ملكا يعذب أعداده، وهو ما لن يحدث أبدا . عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة . وكأنه مسرح ـ داخل مسرح، يمثل فيه نمثل واحد .

أما أطّراف الصراع في مسرَّحية الملك هو الملك، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر، فهو بين الشعب من جهة، وبين السلطة من جهة أخرى أياما كانت السلطة، ومها تغير الملك، أما زاهد وعييد، فيقودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الحيوط ويعمث سالدمى المعلقة بخيوط، فيهما شهبندر التجار والشيخ طمه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك بمدخل، وتنهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميممون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشمة ووراءهم الشهبندر والإسام يرقصان الدمى كها في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعيد.

المسلك : لعبة ، ربيا كانت لعبة (لهجة لصادر الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب عنوع . المجموعة : (وراءه) اللعب عنوع .

المسلك : والوهم عنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع (٢٧٧٠).

ففي الفترة التي تحتد فيهما التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتهادي السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعدالله ونوسي في مسرحية الملك هو الملك ان يقرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين. ويمكن القول إن السدوس السياسي الواضح الذي طرحت المسرحية، يتمثل في أن تغيير الإفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعل الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه، ونقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية الملك هو الملك، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونوسي، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكـل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الـواعي لـدقائق ومكـونـات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤيـة العصرية، والتي قدمها ونوسي بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

> المهرج: الوحشية تابعة كصفار البيض في الأعماق ولاستئصالها ينبغي تحطيم كل شيء

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خـلال النص المسرحي، على أن نص المهـرج، نص ملحمي، كتبـه الماغوط على غرار أعيال بريّفت الملحمية، مستخدما العديد من رسائل التغريب البريّغتي لكي يمكن المشاهـد من محارسة النقد المثمـر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد، مسافة بينه وبين العمل الفني لإتاحـة حالة من الانفصال النقـدية الواعية ومن هذه الـوساتل. وسيلة التعريف بالشحصية .

قارع الطبل: وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قصر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربة الممثل الأول في الفرقة ويبحني للجمهور) اسمه سرعة وأصبح خلال شهور من المع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحيي الجمهور أما الليكور ويومم الشخصيسات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم ويبدأ بطلي الممثلين)الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم ويبدأ بطلي الممثلين)الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتظر من المدرسة الكلاسيكية لل التعبيرية فالواقعية فالتجريدية ، وهكذا إلى أن اصبح أعظم طراش في البلد يتهافت عليه البناؤون في كل مكان ١٩٣٨.

لقد قدم لنـا قارع الطبل عثليه وأبطاله ومهنـدس الديكور، ثم يعرفنـا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الأول بشخصية عطيل، فيقول:

قارع الطبل: (وهـو يشير إلى المهرج الذي حمل المجتمة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء (١٣٣٠).

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة سابينا «التي لا تفتأ تقاطم العرض عتجة على هذا ومعرّضة على ذاك، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يرونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تميل (۱۳۰۰) وذلك في مسرحية نجونا بأهجوية.

. وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها، ففي الفصل الشالث وأنشاء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود، يطرح الماغوط الحوار التالي.

الشرطي: هل أسجل هذا الهراء

المملير : لا . إنه دجال ومنافق

صقر : إنني صقر قريش. . عبدالرحمن الداخل(٢٣١)

ومن بين وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، وسيلة الحديث إلى الصالة، والمذي ومسالة، والمذي المن الصالة الخي يلعب في المسرحية دور الراوي «فالمدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتممد إثارة المدروباليسسية المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتممد إثارة المدروباليسسية المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتممد إثارة المدروبات

قارع الطل: أيها السزيسائن الكسرام. أيها الجمهسور الكريس.

> : السلام عليكم ريول

قارع الطل : وعليكم السلام (مستأنما حطابه) لقد كال

المسرح

الربون : صباح الحدر

قارع الطبل: صباح النور. . أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد ظل السرح. . واحد قهوة للاستباد (مستأنما) وبدلا من أن يذهب الشعب إلى المرح ، جعاب وا المرح يسدهب إلى الشعب . . فإلى حيوبكم أيها الآخرة المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن الأصيل الذي يخدم الشعب. . . ويسرنا جذه المناسبة أل ببدأ برناعتا هذا اليوم بواحد من أعطم كتاب المسرح في العالم. ألا وهو شكسير، وبمسرحية من أعظم المرحيات في العالم ألا وهي مسرحية عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه المرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم يطرق من قبل ابدان ١٩٣٠،

وفي موضع ثالث يموجه قارع الطبل حديثه إلى الصمالة بعد أن تقدم الفرقمة الجوالة مشهدا خارون الرشيد.

> قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كنتم مع العدالة والكرم العسري في أبهى صسوره واروع شكل. . . ولكن أيها الإخوة المواطنون. هل استمرت الأمسور على هسده الحال؟ ابسد أيها االإخوة . . . (١٣٤١)

ولم يقتصر دور قارع الطبل على رواية الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقديم الشخصيات، بل أيضًا امتد دوره للتعليق على الاحداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهد قتل عطيل لديدمونة بقوله: قارع الطبل: (مستعبلا حاس الجمهور هذه الفترة من البرناميج وهكفا آيا الأخوة رأيسم أسام أعيبكم ما تعلله الغيرة في النفوس، وصا تلحق من ضعف وخسيدر في الهمم والعرائم. . فينها كان عطيل .. هذا البطل المغربي الشحاع يستعبد للذهاب إلى الحرب والنضال ضد الاستعار .. . لم يجد أعداد هذه الأمة سوى هذا الأسلوب السرخيص، أسلوب الغيرة لعموضه عن المحاوية المحاوية

ولقد استعمل عمد الماغرط في مسرحية المهرج الأغاني، كوسيلية تغريبيية من شأنها أن تقطع الحدث، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر.

المهرج : ... (تدخول على الفرور المثلة شياب الحرارية وترقص أمام المهرج على الأنضام التي يعزفها احد المثلين وهو يغني أغنية شعية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في تسريب الهماء والتصفيق فا طرب المتحدد واستحسانه والتصفيق فا طرب المحدد واستحسانه والتصفيق فا طرب المحدد واستحسانه المحدد المحدد واستحسانه المحدد المحدد واستحسانه المحدد المحدد واستحسانه المحدد المحدد

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقىر قريش، يشارك الغناء والرقص في المشهد المسرحي.

> المهرج: . . . (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من الحمهور ويشاركه الغناء واللبكة بينها ينسحب القلة منهم)(٣٣٧)

ومن وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، التكرار الذي يموكد شيئا ما، يريد أن يلمت نظر المشاهدين إليه، ففي الفصل الثالث وعندما يحتجز الشرطي المطربة، توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة:

> الطربة (تلفت إلى المهرج و) : شرطي بهاذا تتحدث إلى شرطى ؟ (٢٢٨)

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معتدرا إلى المطربة قائلا:

المديرة.... شرطي بهاذا

تتحدثين إلى شرطى . ٢٢٠١)

وكأن الماغوط، يريد أن يقول أنَّ الحديث او الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه. فهم لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتمثل التكرار في الفصل الشاني، عندما يستوجب المهرج دحّام البطل العربي أمام صقرٍ قريش ليريه، قسوة الاستجواب للباحثي المعاصر،

المهرج: طبعاء أتت غامض ومشوه (٢٤٠٦)

· ونفس الاستجواب يتكسور، وبنفس الالفساظ تقريبا، عنـدمـا يستجوب المديـر ومعــه الشرطي، صقر قريش عندبوابة الحدود.

> الشرطي: مشبوه المدير: وغامض (لصقر قريش) أعزب

> > أم متزوج (۲٤١)

و إلى جانب تلك الوسائل التغريبية التي لجأ اليها الماغوط في مسرحية المهرج مجد أنه لجأ إلى البعد الزماني، فطرح مشاهد من مسرحية عطيل، ومشهداً من حياة هارون الرشيد، ومشهداً من صقر قريش، حتى يتبع للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل الأول، يخرج صوت من سياعة التليفون يؤكد، انه من الماضي، من التاريخ، ، ٢٤١٠)

ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح - داخل المسرح، مثلها استخدمها بريخت في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية،

قارع الطبل: ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم المسرحية ، بكاملها ، بل سنكتفي بفصل واحد منها ، وهو فصل الغيره (المشاون يصفقون) لأن الغيره أيهاالأخوة من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصيرية الراهنة (الممثلون يصفقون) فإلى مشهد الغيرة الحالد في مسرحية عطيل الحالد ، (الجمهور والممثلون يصفقون بينا ينزوي قارع الطبل ويفسح مجالا للتمثيل . . صمت ونحنحات وأصوات نراجيل ثم يسلط الضوء على الممثل الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج عاطيل على الممثلة تقمص شخصية عطيل على الممثلة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل عليه من الأن وصاعدا اسم المهرح (٢٤٢)

وتكرر خيلة المسرح .. داخل المسرح في مسرحية المهرج، فيتقدم قارع الطبل مشهدا من

هارون الرشيد مستحدما الأقمعة.

قارع الطل : . . . لل (بصوت مرتفع ومتحمس) هارون الرشيد لينسحت من المسرح ليخليه للمهرج وقد ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد، فيتحال إلى التصفيق والضحك والصفير روين

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث، وايقافه ليترك للمشاهد فوصة التمكير، ويمنحه بقدر الإمكان من الاندماح، فعندما يقـول المهرج الذي يلعب دور عطيل أن ديدمونه من نابولي، يصحح له

المثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر المثلة التي تلعب دور ديدمـونه وقد وصفهـا الماغوط كالتالي

> المثلة (تطهر ملية النلاء) وهي بثباب عصرية ، تعلك لبانا وتنورخ حقيقته ، الجمهور يصفق فاء فتبسم له ثم تنصرف لأداء دورها (۲۶۵)

فالممثلة التي تقوم ديدمونه تعمد إلى كسر الإيهام، كدلك يشاركها الجمهور.

المهرج: اين كنت حتى الان؟

الممثلة. (متردده) الزبائن. بالسينها: . عند الخياطة. . عند الكوافير.

المرج: (للجمهور ايضا) رجاء يأخوان (٢٤١)

وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور المثلين في الحوار

المهرج: (للممثل الثالث) اكتب: أيها الكلب

رسول شارلمان: مولاي الممثل الثاني: لايجوز

المهرج: اخرس. اخرسا (للجمهور الضاحك)

[خرسوا (۲۱۷)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ، وتمدخل الجمهور في الحدث. ولقمد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج، الخرائط كوسيلة ايضاح، فعندما يعرض صقر قريش على المهرح إحدى الولايات ويموضع له على الخريطة ميزة هذه الولاية.

عبيد الله: عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان.

صقر: الخريطة ايها الخادم . . سأنتقى لك ولاية صغيرة في

حجمها كبيرة في فعلها .

الخادم: (يناوله الخريطة)تفضل يامولاي

صقر: . . . لقد فوسا مافيه الكفايـة (يبحث في الخريطة) وجلـتها ٢٤١)

ويلحاً الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللعة، فعندما يناور المهرج، المدي يلعب دور عطيل، دينمونه طالبا مه المنديل تجييه المعتلة، أن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط الفاطا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، مك إنترا، جيمس بوند، وأحيانا اخرى يستخدم الفاطا منحوته معجمية.

المهرج: وبعدويعد

الممثل الشالث: آناخ الدهر على بكلكله، فكر مي من مشربه ومأكله، حتى صرت من الضعف والهزال، أمرق والله من تقوب النخل والغربال ٢٤٩١

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج. إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخد موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هدا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام صقر: طبعا إن الإحراءات شكلية . . سيةال وجهاب

صفر. طبعتا إن الإحراءات سخلينه . . مسؤال وجوا وأمضى حيث أشاء

المهرج: من قال لك هذا الحراء

صفر: "حمّادي. الدورية التي أوقفتني على الحدود المهرج: (ناتحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا يعني السؤال والجواب لمديهم قد تموت وتنعفن هنا وراء هذه القضبان قبل أن ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب

الشرطي: العهود التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الأن عهد الكفاح عهد الحرية

المهرج: عهد الحرية. . وأعظم قائد في تاريخ العرب، يقف وراه القضبان كالقتلة والمهربين (١٥٠٠)

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية ، وسوف يطلفون سراحه لكن الواقع ، كيا طرحه المهجرج ، أنه قد يصوت ويتعفن دون أن ينتهي السؤال والجواب ، كذلك ، نجد أن الشرطي يتمدث عن عهد الحرية ، لكن التناقض يتضع ، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي . ومن سيات المسرح الملحمي ، في مسرحية المهرج ، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط ، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجوالة ، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة ، التي أحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كيا " يتبع بريخت تطور البشر طيلة حياتهم " (١٥١)

المطرقة (تلتمت إلى المهرج) شرطي . بها تتحدت إلى شرطي؟
المهرج: (يماجأ مأجا ذات الممثلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الايام) ديدمونه المطربة: (وكأجا لا تعرفه) أهلا المهرج (مصدوما) ما بك؟ هل تشعرين بمفصر؟ المطربة. (متهده باستعملاه) أنذا إنها متناعب الشهرة أصبحت فوق الربح ٢٥٣

ومن سيات المسرح الملحمي، آلتي تتمتل في مسرحية المهرج للهاغوط، أن الممثل، بعد أن يحكى، يقوم بتحسيد ما يرونه.

صقر قريش: أريد أن أعرف كيف ضاعت فلسطين؟

المهرج: ضاعت بالحطب؟

صقر: الخطب؟ وماذا تعني الخطب المهرج. (ينس تعاسمه على الفور ويتقمص شخصية

حطيب معاصر) أيها الاخوة المواطنون . . أيها الشعب الكريم (ثم يقعز ويهلل ويصفق كواحد من

العوغاء(ويغني) يا فلسطين جينا لك وحينا وجينا . . . حينا لك (٢٥٢)

ومن المكن أن يمرى عتل، نم بقوم عمثل آخمر بتجسيد مايرو به زمله.

عارع الطبل إلى (بصوت مرنفع متحمس) هارون الرسيد. (ينسحب عن المسرح ليخلب للمهرج وقد شهر مناع بمنل هارون الرسد فتعان التصعيق . تم يجلس إلى طاوله عامرة بأصناف الطعام فييداً بالتهامها متراهة تدعو للمزيد من الضحك إن سعادته كيا ترون يمكب على طمامه باهتيام بالغ كها هي عادته كلها كمان على وشك النظر في قضايا النعب قضايا الجياع والمظلومين (273)

هذه بعض حوانب اللحمية ، في نص المهرج لمحمد الماغوط ، وبالطبع ، لإيمكن للباحث أن يتحدث عن التمثيل ، لأنه التزم بتحليل النص المسرحي فقط . بالإضافة إلى أنه لم يشهد العرض المسرحي وإذا كان عمد الماغوط في مسرحية المهرج، قد أ دان ، الديكتاتورية البوليسية " وأدان الإحياء العرب، فأنه أيصا قد صور الشعب العربي، صليبا، أقوب إلى المتفرج . ففي العصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة، غير مشارك في أي شيء، مازجا الماضي مالحاصر. صقر: الشعب. أين الشعب؟

المهرج : هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الروايـا المارغة، حيث يظهر ياتس من عمامة الشعب في الوقت الحاصر وهمو يحمل ضعة أرغفة و يسم ملتصقا مالحاقط)

الشخص الأول: مش الحيط الحيط وقبول يا رب الستره (يختمي ويظهر شخص آخر يحمل سله)

الشخص الثاني من أخذ أمى بقللويا عمى.

الشحص الثالث: لا تنام بين القبور ولا تشوف منا مات

الشخص الرابع: العين ما بتقاوم مخرز.

المهرج: هذا هو شعبك . هؤلاه أحفادك يا صقر قريش (۲۰۵۱)

وهنا يشير الماضوط، ويضخم في صليبة الشعب الذي صدوره كمتفرجين في الفصل الأول والثالث، حتى يرفض المشاهد ما يراه، ويقبول أنا لست كذلك، وتكون له القدرة على الفعل، وهنا يكون الماغوط، قبد وفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس، وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي، ويلجآ الماغوط إلى جانب تسجيلي في مسرحية المهرج، عندما يعرض على الملتقى بعض الحقائق المعروفة، مثل ضياع الأندلس، والأسكندرون، وفلسطين.

المهرج: ولكن الاندلس رحمها الله يامولاي.

المهرج: ولكن الاسكندون هي الأعرى صقر ماذا. رحمها الله؟

المهرج: منذ عشرات السنين احتلها الأتراك.

أبو خالد: نعم، نعم . . . فلسطين مهبط الرسل والآنياء . . .

المسرج: أصبحت مهبط الفائتوم والمظلّين. التهمها اليهود منذ عشرين سنة ٢٠٦١)

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج . . إلى سبناه ، يكون جواب المهرج . إلى صقر قريش، مولاي، وسبناه هي الأخرى رحمها الله . من كل ما سبق يمكن القول إن نص المهرج لمحمد الماغوط، به الكثير من جوانب المسرح البريختي، حيث لجاً إلى التغريب في أكشر من وسيلة مثل _ كيا سبق أن ذكر الباحث _ ، التعريف بالشخصية، والحديث إلى الصالة والتعليقات، والأغاني، والتكرار، والإبعاد المكاني والزماني، واستعال الأفنعة، والكورس من المشاهدين، وكسر الحدث، واستخدام الخرائط، والتناقض، والتظاهر بـالفباء، وتتبع تاريخ الشخصيات، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي.

كل هده الأساليب من أحل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأرسطية ، وترك مساقة لضيان يقظة الشاهد حتى يعمل عقله ، ويتحد موقعا ، معية التغير نحو الاقضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي .

لقد كسب برنخت احترام النظرين والمتففن ، الذين أدركوا أهمية مسرحه السيامي التعليمي في تمويد العالم ، الذي زعم أنه التعليمي في تمويد العالم ، الذي زعم أنه يكتب له ، الطبقة العاملة والحزب والشرق ، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي ، وأهمية للمسرح الملحمي ، وأهمية وحوده والتأثر به في الوطن العربي .

إن مسرح بسريخت التعليمي ، ما زال حتى اليوم يهارس رغم موت بسريخت ، ويمكن أن نتأتر به من الناحية التعليمية ، وان كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي ، جمهورا من العيال ، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي ، الذي يتطلمه مسرح بيسكاتور ، والمسرح البريختي ، كذلك عدم رعبة بعض الحكومات العربية ، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح .

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه ، ومع نفسه إلى حــد كبير ، فعندما يــرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لاي مكان ، إنها في الــوقت ذاته ، يــدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يرهبها أن تنافس قصاياها على المسرح ، أو بطريقة أخرى ، ترفض أن تتملم شعوبها .

إن حاجة الأمة العربية _ للبحث عن مسرح خاص بنا ، ينبع من بيتنا _ للمسرح التعليمي ، حاجة ملاحة ، والظروف التعليمي ، حاجة ملحة ، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية ، والظروف الحضارية التي تم بها الأمة العربية من ناحية أخرى ، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا ، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية .

* هوامش البحث

- (٨) برتولد بريخت، القاهدة والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكارى (القاهرة: مسرحيات عالمية رقم ٦، مايو، 1470) ص 27_المقلمة.
- (٢) سعد أردش، " الملحميه والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الاولى (. القاهرة ز فيراي ١٩٦٤) ص ١٠١.
- (٣) د/ أمين العيوطي، " بـريخت عن العرض الملحمي "، مجلة المسرح، عدد ٢٦ (القاهـرة: فبراير ١٩٦٦) ص ۷۱.
- (٤) بيور آجيه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجة: د. مسامية احد اسمد (القاهرة: الميثة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.
- (٥) هـ . ف. جارتن، الدراما الالمائية الحديثة، ترجة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٧، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.
- (1) يرى بريخت (أن المسرح لكي يكون سياسيا، لابد وأن يرضض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكوارس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر: برتوك بريخت، " الأورجانوت القصر للمسرح "، ترجة قاروق عبدالوهاب، عِلمُ السرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اخسطس ١٩٦٥) ص، ١٠٩، ٨٠.
- ولقد وقف بريخت بكتاباته موقفا ماركسيا، وحد بين الفاشية والرأسهالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة، . (أنظر: الدراما الالماتية للعاصره، مرجع سابسي، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمول في الفن ف المانيا، وقد هزه بعنف تمرد العيال في يونيه ١٩٥٣ ، وربيا كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساحد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليرشت. ﴿ إِذَا كَانَ هَذَا الشعب لا يعجبكم، فابحثوا لكم عن شعب آخر ٤: ،
- انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لسرحية الاستئناه والقاهد (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو 1970 ، علد ٦) ص ٢٢.
 - (٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.
- (٨) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجة عبدالحليم البشيلاوي (القاهرة: الحيثة المسرية العامة للتأليف والنشر، يدون) ص ٢٤٠.
- (٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، ويدون أنسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قاثيا بين العلم والمجتمع، وبالتللي يصبح انتصار العلم بالضروره ضد المجتمع وضد الإنسانية) (أنظر: منى أبوسنه، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، عبلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.
- (١٠) برتولد بريخت، " الاورجانوت القصر المسرح " ، ترجة فاروق عبدالوهاب، مجلة للسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أفسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.
 - (11)الدراما الالمانية الحديث، مرجم سابق، ص ٢٩١.
- (١٧) سعد أردش، المخرج في المسرّح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨. (١٣) لقد كان الموقف الاقتصادي بمثل نسبه عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما
- على المستوى الديساسي فقد تمثل الأنهيسار في نشوه الفاشية في ايطاليا، تحتّ زعسامة موسيليني، وفي المانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المماصر " مرجع سابق ص ١٥٩ .

(١٤) برتولد برغت، " حواريه شراه النحاص المستكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دهشق: ، ١٩٧٨) ص ١٥٠ .

(١٥)للسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

(١٦) للرجع السابق، ص ٢٣١.

ويرى عنمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلاتي (أنظر: حبرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكانب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٧٤.

ويرى عمدود أمين الصالم أن (كل أهداف ببريخت هي تأكيد عل الجانب المقلي، انظر، " المسرح العاري الطليعي"، مجلة للعرقة، العدد 10 (دهشق: نوفمبر 1971) ص ٣٦.

(۱۸) كبت هذه المقالة حوالي عام ۱۹۲۱، وأعيد نشرها في كتباب برتولد بريخت " كتابات حول المسرح " الهمادر في فرانكفورت عام ۱۹۵۷، وترجتها إلى الإنجليزية أديث انـدرسون في مجلة سماه المسلم المامه في يونيو ۱۹۵۸، وقد أرود هـنـه الترجة هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، بريخت والمسرح التمليمي، ترجة اسعد حليم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، وقم ۱۹۷۵، ۱۹۹۲، ط ۱) ص ۲۰۵، وانظر (برتولد برخت، " المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخملاق "، (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، ترجمة، د/ يسري خيس، مجلة المسرح، العمد ۵۵، (القاهرة: ديسمبر ۱۹۲۸) ص ۳۵.

(٩ ٩) يرى اربك بتل أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحليث، ترجمة عمد عزيز رفعت، حـ ١ ، حـ ٢ (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجة) ص ٣٨٤.

(۲۰) **الرؤيا الإبدافية**، مرجم سابق، ص ۲۱۱،

(٢١) المخرج في للسرح للعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٠٦.

(٣٢) إن السّرح السيّاسي ، البريغتى ، يعمل على إقناع جهوروه ، يا وراه الحقيقة الطروحة اصامه من زيف وخداع ويصله يعمل على التصرف ، يا يجعل هـ أـ الحقيقة قابلـة للتغيير والتبديل ، بدلا من أن يقـرل (آه ، صحيح ، فعلاء ولكن ليس في الإمكان ابـدع عا كان) ، (أنظر : سعد أردش ، " الملحمية والتربية الاجتهامية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ٢٠١ .

ويرى الكتتور مبللتم تليمه أن (الصراح في المسرح البريختى، هو صراح بين قوى اجتهاعية قاهرة، ومقهورة، تحد به كل صور الصراح الأحرى، ولملك فإن، وظيفة المسرح التقدمي الملحمي لا تكون في الإيام بواقع مصنطح بل تكون (الومي) بواقع حقيقي قابل للتغيير أنظر مقدمة في نظوية الأدب (القاهرة، دار الثقافة للطناعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.

(٢٣) * الاورجانون القصير للمسرح *، مرجع سابق، ص ٧٩.

(4\$) بريخت، * اسعام في جنوار مَدينة دار مَشْتات حنول المسرح * ، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دعثق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠ .

(٧٥) رونالد جراى ، بريضُ ، ترجمة نسيم عبل ، (القاهرة: الميئة المصرّية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ط. ١) ص

(٢٦) الافتراب في المسرح الماصر "، مرجع صابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، الظاهدة والاستثناء، مرجع صابق، ص ٢٦.

(٢٧) الاعتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

- (۲۸) يرى روبرت بروستاين (أن الثورة الدرامية ، هى دانيا أكثر كلية ، وشمولا من برامج الدعاة لـالإصلاح السياسي واللاجتهاعي) أنظر، فلمرح الثورى، مرجع سابق، ص ١٧ .
 - المسيمي والديمها على المسرح المعاصر " ، موجع صابق، ص ١٦٥ . (٢٩) " الاغتراب في المسرح المعاصر " ، موجع صابق، ص ١٦٥ .
 - (۳۰)السرح الثوري، مرجع سابق، ص ۲۰۱.
- (٣١) يرى ماسيمو كاسترى (ان المسرح السياسى ، هو مسرح التعليم والموقة من حيث انتعامه بالمادية الجدلية وبالتلل فإن المسرح ، يستهى بأن يصبح مجموعة عنويات مسملة من المادية الجدلية ، وعليه أن يفيرها ، أنظر :

Per un teatro poinco Pacaror Brecht Artsoll, Giulio Empudi Editore, S.P. a Tonno, 1973, P. 154.

(٣٢) * الاغتراب في المسرح المعاصر * ، مرجع سابق، ص ١٦٤ .

(٣٣) نهن تعرف أن للسرح الإضريقي، قد عبر عن مأسلة البطل اليونائي أسام القدر، لكن والعصر هتلف، والظهر هتلف، والقدر والظهرية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يجل على القدر المينافيزيقي، القدر الاقتصادي، أو القدر السافية المنافية المنافية والسرح للعاصر، مرجع سابق، ص ٣٠٧، ويؤكد، كيته روايكه فابلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتهاعية، هي التي تحدد مفهم القدر في المسرح البريختي، أنظر كيته روايكه فابلر، " ارسطو و بريشت، الحكاية روح الدواما" ، ترجة، قيس الزيبدي (مقداد، أقافق هرية، العدد التاسع، السنة التانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨.

(٣٤) د/ عبدالمنعم تليمه، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧

(٣٥) كارول كلرومان ، فإي أمريكـا ما زال بريخت . . ذلك المجهوله ، ترجه اتمساف رياض ، مجلة السرح ، المدده ، السنة الخامسة (القاهرة : هيسمب١٩٦٨) ص ٣٤.

Karl Marx, Ludwig Feuerhach and the cod of classical Cerman Philosophy (Peting: Fereign Languages (YT))

(٢٧) د/ إيراهيم حاده، معجم الصطلحات الدرامية وللسرحية، (القاهرة: دار الشعب ١٩٧١) مصطلح رقم ٢٧٠ من ١٥٥، ولأن الملحمية لاترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملنيه البعد المكاني والمزماني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء عما يتمن وروح الملحمة، الالكلية الحركة كما هي في الملوماة المؤركة كما هي في الملوماة المؤركة المؤركة كما هي في الملوماة المؤركة الم

(٣٨) حول المناوين الجانبية في مسرح بريخت، يقدول، هـ. ف ممارن : (إن معظم اعمال بريخت لها حنوان فرعي) انظر: الدواما الاثانية الحفيظ، مرجع مسابق، ص٣٨٥، ويقول بريخت، (عجب أن تتضمن المتاوين، المؤقف الاجتماعي أنظر، > الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١٠.

(٣٩) د/ أحمد طيان، فقناع البريخنية»، ت**علة فصول**، للجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ابديل، مايو، يونيو ١٩٨٧)ص٨٠.

· ٤) هتار الصحاح، (مادة لحم (القاهرة، الهيئة العامة لشئون للطابع الاميريه، ١٩٦٧، ط٩) ص٩٩٥.

(13) انظر: المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والاندلاق مسرح تسلية أم مسرح تعليم، مرجع

وحول نفس الموضوع . ، انتظر، الرؤيها الإيداعية، مرجع سبابق، ص٢٠٢ . ، ولنظر: اقتساع البريختية، مرجع صابق، ص٨٢، وإنظر: مقدمة الاستثناء وللشاهدة، مرجع سابق، ص٨٢.

(٤٢) والأورجانون القصير للمسرح مرجع سابق، ص٧٩٠.

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد عل أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

النظر لل جميع العلاقات الإنسانية والاجتهاعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوبا فنيا فحسس لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فيية عكنة للكشف عن طبيعة هده العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الحطأ الرئيسي والدفي تفرع منه بقية الأخطاء هو النطوة الشكلية لمسرح بريحت (المظر: عادل قدره شولي، احوار عن بريشت في الشرق العربي، عجلة المسرح، العدد ۱۸ (القاهرة. ديسمبر 1919)، ص20.

(٤٤) للسرح الثوري، مرحم سابق، ص ٢٣٣.

(53) يحدر بندا أن تدول أن سريخت لا يتحدث عن الدواما الملحمية ، كنص أدبي ، بل يتحدث عن المسرح الملحمي ، كموض مسرحي سياسي أمام النظارة

. (٤٦) برتوك برئيت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أي مكنان»، الرؤيا الابداعية، مرجع سابق،

7117.

(٧٤) برتسول دبريات، «هل المسرح الماحمي» مؤسسة أخسلاقية، الرؤيا الإيداهية، مرجع سابق،
 ص١٢٠ ص٢١١، وانظر، «مسرح تسليه أم مسرح تعليم»، جملة للسرح، عدد ٥٨، مرجع سابق، ص٨٣،

(٤٨) الاورجانون القصير للمسرح، مرجع سابق، ص٨١.

(٤٩) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٣٦٥

(• ٥) الأورَحانون القصير للمسرح ، مرجع سابق ، ص ٨١ (• ٥) الأورجانون القصير للمسرح ، مرجع سابق ، ص ٨١ (

(٧٧) برتولىد برنخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأقنعة والشخصيات)، تـوجمه وتلخيص، ليل جاد، مجلة المسرح، المدد٨٥، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص٣٠.

(٥٣) الرجع السابق، ص٣٠.

(٥٤) المسرح الملحمي عند بريخت، مجلة المسرح، عدد٣٥، مرجع سابق، ص ٤٥.

(00) للسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدللسيح ثروت، ممالم الدواما في العصر الحديث (صيدا: الكتبة المصرية) ص ٦٣.

 (٦٠) صبحي شفيق، و بريجت والمسرح والواقعي الملحمي، مجلمة المسرح، السنة الاولى، عدد ٧ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠٩.

(٧٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والديناموة، ترجمة بجاهد عبدالمنعم بجاهد، مجلة المسرح المدد 60 (القاهرة: ديسنمبر ١٩٦٨) ص ٢٠.

 (۵۸) الاورجانون القصير للمسرع، (۳)، مرجع سابق، ص ۷۸. أنظر «أرسظو و بريشت الحكاية روح الدواما»، مرجع سابق، ص ۹۲، ۹۳.

الدرانات مرجع سابق ص ۱۹۱

(٩٩) معالم السّراما في العصر الحديث، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: ٩ للرأة والدينامو ٩ ، مرجع سابق ،
 ص ٤ ، ٥.

(٦٠)جورج لـوكاتش ، معنى الواقعيـة المماصرة ، ترجمة د . أمن العيـوطي (القاهرة : دار المعـارف ، بلــون) ص ١١٦ .

(٦١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٦٢) للسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شوبي، ٥-حوار عن بريخت في الشرق العربي،

عِلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.

(٦٣) المسرح وقلق البشر، مرحم سابق، ص ١٤٦.

(12) مقدمة الاستثناء وللقاعدة، مرحم سابق ص ٣٣، يرى بيراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقص في كومه شاعر يؤمن سائر الحيال، وكومه صماحب مطرية، أي أسه كان موزعا بين احتيــاجات، كمنان، وشورته كمجاهد، أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤٠.

(٢٥)أرسطو طاليس، قن الشعر ، ترجمة دّ. عبدالرحمن يبدوي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣، ١٤٦٠ أ ... ٦) صـ ٦٩.

(٦٦) انظر، "كتابات حول المسرح"، الرؤيا الإنداهية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣

(٦٧) ينه روليكه فايلر. «ارسطو وبرسشت، الحكاية روح الدراما»، ترحمة قيس التربيدي، مج**لة افاق هربية.،** المسنة الثانية، العدد التاسم (مفداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.

(٦٨) دأرسطو وبريشت الحكاية روح الدراما» ، مرجع سابق ، ص ٩١ .

(۱۹) فن الشعر، مرجع سابق، هآمش وقم ۳، ص ۳، انطر: هامش وقم (۱)، ص ۱۵، انظر: ۱٤٥٩ أس. ۱٦، ص ۲۵، ۲۵.

(٧٠) راجي عنايت، «الشكل الاشتراي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، الهلال ، العدد ٨، السنة ٧٧. المستة ٧٣. المستفت النظر بالمعل ، لا في مسرح المسطس ١٩٦٥ ، ويقول بيراجيه توشار إن (القصة هي التي تستلفت النظر بالمعل ، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم) انظر: المسرح وقلق البشر، مرحم سابق، ص ١٥٣.

(٧١)مقدمة الاستثناء والقاصدة، مرجم سابق، ص ٣٦.

(۷۷) للرجع السبابق، ص ۲۰، ۶۲، وحول نقاط الاتعاق يين المسرح الأرسطي والملحمي انظر: «المسرح الملحمي عنذ برغت» ، مرجع سابق ، ص ۶۲ ، انظر: « قناع البريختيه » ، مرجع سابق ، ص ۶۷ ، ۷۷ انظر: جون وباليت، «مسرح برتولت بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح ، عدد ۷۶ (القاهرة: سينمر، اكتوبر ۱۹۷۰) ص ۸۹۵

(٧٣) (أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٧٤) الاغتراب في المسرح المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١. و ١٠ مل مله بساطة أن يموص الواقع بالتمة، ولكن هذه الزركشات (١٧) يقرل برغتم بالتمة و الزركشات والصياخات والتميطات لا يجب أن تصبح مزيفات وجردات)، أنظر: فبرنولد برغض، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوة إنه، ترجة صافيناز كازم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهوة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وانظر: د. أمين المبرعلي، قبريضت عن المرص الملحمية، مجلة المسرح، عند ٢٦، (القاهوة: مبراير ١٩٦١) ص ٧٥، عن ١٨، ٧٧.

(VV) المسرح الملحمي، في عبالاته بالعلم، والقن، والأخلاق (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، مسرجع سابق، ص ٧٣.

(٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.

(۷۹) يقول بير أجيه توشار (أن تخليل بريخت صحيح إذا أكد أن المرح الذي لا يقرونا إلا إلى مشاركة هذا الأمير الذي ا الأمير أو ذاك أمير يتميالل مجتمع ارستمراطي -أنصاله أفراحه والامة ، قد بحملنا على الإعفاء في تأمل جنس، لا شك أننا اليوم في حاجمة إلى دعائم أخرى للجهال، في حاجة لكي نوضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) انظر: فلسرح وقلق البشر ، مرجع سابقق ص ١٧٩

- (٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
- (۸۱> حول نقاط الخلاف بين المسرحين، أنظر. د/ عبدالرحم بدوى، مقدمه دائرة الطباشير القوقائية بُسُلسله دوائع المسرح العالمي، العدد ۲۰) صسد ۲۰،۱ وانظر: للخرج في المسرح للمناصر، مرجع سابق، صه۲۰، وانظر، مقدمه الاستثناه والقاعده، مرجع سابق، صد ۳۱٬۳۱، وانظر، المسرح الحديث، مرحم سابق، ص ۲۳۳٬۳۰
 - ٨٧ ـ بريخت، مرجع سابق، صـ ٤٥
 - ٨٣ ـ فكتور كلويف، ' يرتولد بريخت في الدراسات الجاليه الحديثه"، ترجمه عريز حداد،
 - عِله المسرح والسينيا، السنه الثانيه، العدد السادس (مغداد: نيسان، ١٩٧٢) صـ٣٤
- (AE) غال شكرى، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، (القاهره: دار الكاتب المربى للطباعه والنشر، ١٩٦٧)
 - (٨٥) "قناع البريحتية"، مرجع سابق صد ٧
 - (٨٦) المسرح الحليث مرجع سابق ، صـ ٣٦٩
- (AV) * برتوك بريخت والمسرح الملحمى " الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، صـ٣٠٦ وأنظر، " مسرح تسلية أم مسرح تعليم"، مرجع سابق، صـ٣٦
 - (٨٨) "أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما" مرجع سابق، صـ٨٧
- . (A4) "هل يمكن أن يقــوم المسرح الملحمي في أي مكان"؟، الرؤيا الإيفاعية، مرجع سابق، صـ ٢١٧،
 - وانظر، بریخت، مرجع سابق صـ۳۳
- (٩٠) جون جاسنره المسرحفي مفترق الطرق، ترجمه سامي حشبة (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، مايو ١٩٦٧). صـ ٤٩١.
 - (٩١) المسرح الحديث، مرجع سابق، صـ ٣٦٩_ ٣٧٠
 - (٩٢) مرجع السابق، صـ ٨٦٣
 - (٩٣) "مسرح تسلية أم مسرح تعليم"، مرجع سابق،، صب٣٦، وانظر:
 - "المسرح الملحمي عند بريخت" ، مرجع سابق، صـــ ؟
 - (٩٤) معنى الواقعية المعاصرة، مرجع سابق، صـ١١٥
- (٩٥) يوى ماسيموكما سترى ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك
 - التغريب، انظر: نحو مسرح سياسي، مرجع سابق، صـ١٥٥
 - (٩٦) "حوارعن بريشت في الشرق العربي"، مرجع سابق صـ٥٤
 - (٩٧) الرؤيا الابداعيه، مرجع سابق، صـ٧٠٧
 - (٩٨) 'حوار عن بريشت في الشرق العربي" ، مرجع سابق، صـ ٥٤
 - (٩٩) 'الاغتراب في المسرح المعاصر' ، مرجع سابق، صـ١٥٩
- (١٠٠) معجم المصطلحيات السدرامية والمسرحية، مسرجع مسابق، مصطلع رقم ١٠٥ ص٠ ١٠٠
 - (١٠١) منرة الأدب في عصر العلم ، مرجع سابق ، ص ١٧٢ .

(١٠٢)أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترحمة د. سامية أسعــــ (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨

(١٠٣) للصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .

(۱۰۶) القيت هـذه الكلمة بعد عوص خداص لمرحية «يرصا» في مدريد عام ۱۹۳۵ وطبعت في (المؤلفات الكاملة للوركا) الحزه الثامن ص ۱۵۳ ــ ۱۰۵۸ (طبعة لوسادا ، يونس ايرس عام ۱۹۶۹ ، انظر الوؤيا الإشاهية ، مرجم سابق ، ص ۱۸۰

(١٠٥)فن المسرح ج ١ ، مرحم سابق ، ص ١٤١ .

(١٠٦) الرؤيا الإبداعية ، مرحم سابق ، ص ٢٠٦ .

(١٠٧) (المسرح لللحمي في عَلاقته بـالعلم والفن والأحلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم ً ، موجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧

(۱۰۸) يرى ماسيمركا سترى (أن المسرح التعليمي لم يكن موجها إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موحها إلى الداخل إلى المفدين والذين بيارسومه على أنقسهم بنشاطه ، مستفيدين بتقديته ، وكل المطاهر التعليمية) ، اتعلم . نحو مسرح سياسي ، مرجع سلبق ، ص ١٦٥ .

(١٠٩) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١١٠) القد كنان بيسكاتور يسمى إلى تعيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما برعمت فإنه يسمى إلى _ تغيير الفهرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجدى من بيسكاتور ، ومن ثم هـذه الزاوية يبتمد المسرح التعليمي لبريخت تمام الابتماد عن مسرح بيسكاتوره فبيسكاتور هـو شير الجموع العفيرة أما بريخت فيستميرا الأدوات من أجل التفكير المتروي للعرد والـذي يتحقق داحل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٩٧٧.

(۱۱۱)معجم المسطلحات الدرامية والسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ۱۰۱ ص ۱۰۸ ، وانطر : •الشكل الاشتراكي للمسرح» ، مرجع سابق ص ۱۹۰ .

(١١٢) معجم المصطلحات الدرامية والسرحية ، مرجع سابق ، ص١٠٨ .

(١١٣) يسميهُ بريخت (بأثر الاعتراب، وأحياما يصوغه رياضيا فيكفي يقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والمقاهدة، ص ٣٠.

(١١٤) فقتاع البريختية، مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جـون ويللت أن (تمدد مفهوم التغريب ، والخـرية ، والإبعاد ، وهـلـم الإيهام ، (والمعنى واحد) ، «مـــرح برتولد برغنت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦).

(١١٥) إن هذم الحائط الرابع أو كسر الإيهام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر.

(١١٦) د. ابراهيم حماده ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : البَرَّرَ العربي للبخت والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١). رأي يوتبال د م ع ١١٤ . ويرى الدكتور آحد عنهان (أن الاغتراب عند ماركس هو نفس للمني للاغتراب عند هيجل ، وان برغيّت استمار مفهوم الاغتراب الهيجل في سرحت السياسي) ، وأن قضية كسر الزيام وجدلت في مسرح العصور الرسطى في مسرحيات الأمرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين المعثلين المسرح من بين المعثلين أن مسرح من المعرب المتافق في المسرح من بين المعتمد في المسرح من بين المعتمد المسرح من بين المعتمد في المسرح من بين المعتمد في المسلح من بين المعتمد في المسلح الم

(١١٧) جنون ويللت ٤٠ مسرح بيرتولت ببريخت، ، عنوض وتلخيص علي شآش ، مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبير ١٩٧٠) ص ٩٦. (۱۱۸) يرى روبىرت مروستاين ، أن مسرح بريخت يمايل أن يجمل عقل للتصرح يقطا للتعليم ليصل إلى درجة خواصدار الحكم (فالمسرح ساحة محكمة) فيكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النبابة ومع ما يزعمه من الموضوعة والمستمة المناتبة تقود في أعمال). أنظر للسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٣٣٧ - أما اريك بتلي فيختلف مع بروستارين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان لمايزادة ، ويكون المخيث العام أهم من الحياة الحاصة ، وقعت أضواء هذه الإعتبارات خطر لبرخت أن يحمل من المسرح فاعة محكمة يعاد عليها تمثيل عاكمات فعلية ، مثل محاكمة ويدة الراين والحكم بطرد عامل متعملل في المانيا من محتك ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : للعرض المفيث ، مرجع صابق ، ص ٢٠١٤ ـ ٤٥٧ - ٤٥١ . ويرى الباحث أن كلام بتني أقرب الى العمواب في المغرض الذي من احله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السيامي ، وأواضا سمنا برأي برستاين من الحدة ويتم على المسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها مريخت محاكمات ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها مريخت محاكمات ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها مسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها لمسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها لمسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها مسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها مسرحه بالموت ، الأنه حسب رأي بروستاين من الحدة أنها لمنطق .

(١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨.

(۱۲۰) برتـولّـد بريخت ، «المستجكماوف» ، ترجمة د/ شفيق عجلي ، مجلة المسرح حدد٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦١) ص ٩١ .

(١٢١) «الاغتراب في المسرح المعاصر » ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .

(١٢٢) «الاورجانون القصير للمسرح " ٣- ، مرجع سابق ، ص ٨٢.

(١٢٣) للسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .

(١٢٤) يوسفُ الماني ، التجربة للسرحيّة (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط١) ص١٨٢.

(۱۲۵) بریخت ، مرجع سابق، ص ۹۶

(١٢٦) أفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق، ص ٥٤

(١٢٧) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سليق ، ص ١٤٨ , ١٧٠

(۱۲۸) نحو مسرح سیاسی ، مرجع سابق ، ص ۱۵۲

(١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي، مرجع سابق ١١٢،

(١٣٠) قناع البريخية مرجم سابق ، ص ٧٤

(۱۳۲) بْرِيخت ، مرجع سأبق ، ص٩١

(١٣٣) د/ علي البراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت: سلسلة عالم الموضة، المجلس الموطني للثقافة. والقون والآداب، يناير ١٩٨٠ ص ٢٧٧

(۱۳٤) بریخت ، مرجع سایق، ص ۹۱

(١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بسريخت عن العسرص للمسرحي ويجلسة المسرح ، حسند ٦ ، (القساه سرة فبرايسر ١٩٦٦) ، ص ٧٤. (۱۳۲) يرى كاوول كلورمان (أن معظم مسرحيات مريخت ، مصرف النظر عن امتلائها سالاغبيات، مكتومة

بأسلوب بثري وهو نشر عميز اتيق العمارة

(۱۳۷) بریجت ، مرجع سابق ص ۹۱

(١٣٨)؛ الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٦٠

(۱۳۹) بريجت ، مرجع سابق ، ص ٩٠

(١٤٠) أفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

(١٤١) المرجع السابق ، ص ٥٨.

(١٤٢) مريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٣.

(١٤٣) اقناع البريختية ١٠ مرجم سابق ، ص ٧٨.

(١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧.

(١٤٥) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٧٢. ١٧٢

(١٤٦) د/ عدالمزيز حودة «ملاحظات حول إخراج بسريخت»، جلة المرح ، عــدد ٥٩ ، القاهرة : / فبراير ١٩٥٩ م ٢٩ .

(١٤٧) في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عدالعزيز حودة ، استخدام الكاتب ، حيلة

القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيهام.

(١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٢٠. (١٤٩) أنظر: في امريكا . . مازال بريجت . . دلك المحهول المرجع سابق ، ص ٣٤.

(۱۷۱) انظر، في امريكا . . ماران بريعب . . دست ا

(١٥٠) المرح الثوري ، مرجع سابق ، ص٢٣٣.

(٥١) معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٨٦. ٨٧، مقدمة الاستاذ والقاعدة، مرجع سابق ، ص ١٦.

(١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق، ص ٤٥.

(۱۵۴) بريخت ، مرحم سابق ، ص ۸۸.

(١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق عص ١٩٠.

(١٥٥) الاورجانون القصير للمسرح ٢٠، مرجع سابق ، ص ٧٨

(١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٩٥.

(١٥٧) قناع البريختية ،مرجم سابق ، ص ٨٧.

(١٥٨) يرى ، جيمس روزا يفائر أن (برغت كان في بعض الاحيان يعمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذورة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث ، وصولا إلى كبر الايهام ، وجعل الشاهديقظاء ، انظر : المسرح التجريبي من سناتسلافسكي إلى اليوم الترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام ، الصدد الخامس ، السنة ١٢ (بغداد : شياط ١٩٧٧) ص. ٢٩ .

(١٥٩) بريخت، مرجع سابق ، ص ٩٢.

(١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والقن والانحلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص

(١٦١)يرى، واركوبسويين أن (الرعمي المتزايد لها يعمي الى الكوميديا ، ويقص السوعي انها يفضي التراجيديا . مثلها ملمس في كتابسات بريعت ، انضر المرأة والديسامو، مرجع سابق، ص٥ وانظسر ، المسرح في معترق المطرق . مرجع سابق ، هن £43 .

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٦٣) الرؤيا الإبداعة ، مرجع سابق ، ص ٢٠٠٤ ، يرى براحية توشار ، رأيا مناقضا أبر يخت ، حيث يرى ان مرجعة يرى ان مرجعة يرى ان مرجعة مرجعة مرجعة مرجعة مرجعة ما المسلح وقلق مرجعة ميارس صغطا مدائمة ومرجعة ما المرجعة ما المرجعة ما المرجعة ما المرجعة ما المرجعة مرجعة ما المرجعة مرجعة ما المرجعة مرجعة مرجعة ما المرجعة مرجعة مرجعة ما المرجعة مرجعة مرجعة ما المرجعة مرجعة مرجعة مرجعة ما المحتمدة المرجعة مرجعة مرجعة مرجعة ما المحتمدة المرجعة مرجعة مرجع

(١٦٤) المرآه والديامو"، مرجع سابق، ص٥٠.

(١٦٥) 'حواريه' شراء المحاس' المسكاوف، الليله الثانيه' ، مرحع سامق، ص١٥٧ .

(١٦٦) حول ديوى، المن حره، ترجمُه دار زكريا ابراهيم (القاهرة: دآر النهضة المربية، ١٩٦٣) ص ٣٣٩. (١٦٧) "حوار عز، ريشت في الشرق العربي" ، مرجم سابق، ص٥٥.

(١٦٨) أفاق في المسرح المالمي، مرجم سابق، ص٥٦، وأنظر : "بريخت والمسرح الواقعي المفلحمي"، موجع سابق، ص١١٧.

(١٦٩) قاع البريحة "، مرجع سابق، ص ١٩٠.

(١٧٠) المسرح العربي الطليعي"، مرحم سابق، ص ٢٤.

(۱۷۱) شارك آلمحرج الاحتبى الالمامى ، كورت فيت سعد أردش ، ف عام ۱۹۲۸ ، فى اخراج العرض المسرحى . (۱۷۲) " حوار مع الفريد فرج" ، مجلة المسرح والسينها، المدد ، ٥٠ (القاهرة: فبراير١٩٨٨) ص١٣٠ .

ويشارك الدكتور نبيل راغب وحهه نظر الفريد فرج، في تأثرنا ببريخت، حيث يقول:

ولاشك في أن الأدب الانساني كله يشكل كياما عضو يا متكاملا، يعتمد على عنصرى الثائر والتأثير، بصرف النطر عن احتلاف الثقافات والحضارات فرعم أن جفور الملحمية وكسر الإيهام موجوده في أدبنا العربي وجفورنا للسرحية الا أن ليس عينا أن نتأثر ببرغت الإلماني € أنظر: (د/نييل واغب، معالم الادب العالمي المعاصر (القاهره: دار العارف، سلسلة اترأ، عدد، £23، ابريل ١٩٧٨) ص ١٥.

(٧٣) قارا وتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح، ترجمة، توفيق المؤذن (بيروت: دار الفرايي، ١٩٨١، ط١) ص ٢٤٧.

(۱۷۴) يعرف الدكتور عندالحميد يونس الحكواتي بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشمخاص والاصوات ويتوسل بمحاكاة الحروة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات اللهوان ويتوسل بمحاكاة الحروة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات اللهوان الفسطة ويتميع المهجه، والانزال له نظائر الفضاء وكان الشعب لايلتمس عنده تميلا جادا وإنها يلتمس ما يتبر الفسحك ويشيع المهجه، والانزال له نظائر في الفنون التميلية المؤلمة المجلمة، العدد المفاون المنافرة المجلمة المحدد يونس، " الشاعر والربابه"، عملة المجلمة، العدد الثامن والثلاثون، السنة الرابعه، فبراير ١٩٦٠ ، ص٣٠ . وأنظر: مصطفى الفارس، القنطره هي الحياه (توسى: دار النشر التونسية ابريل ١٩٧٨ ط1) ص٢٠ .

(۱۷۵) على عقله عرصان، سياسة فى المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ۱۹۷۸) ص ٢٧٧٤ (١٧٦) انظر: الكوميديا المرتحلة (القاهرة: دار الهلال، المدد ١٩٦٨، ١٩٦٨) ص ٨. ٩ . ورأى عبدالكويم رشيد، "فى التصور المستقمل لتعريب المسرح العربي"، عجله اقلام، السنه الخامسه عشر، العدد العالم. (معناد ۱۹۸۰) ص ۱۹. وانظر: د/ عبدالحميد يوس "المسرح والحمهور" ، مجله القنوت، العند السابع (القاهر: ابريل ۱۹۸۰) ص ۹ ه

(١٧٧) انطر: ألف عام وعام على المسرح العرمي، مرجع سابق، ص ٣٧. ٣٥. وأنظر د/ احمد عثمان،

"الحلمية الثقافية اللازمة المسرحية في مصر والسلاد العربية عملة المسرح ، العدد الحامس ، السنة الأولى ، اكتوبر

YE - 19A1

(١٧٨) سياسة في المسرح، مرحم سابق، ص ٢٧٤.

(۱۷۹) يتقير اسم الحكولتي على حسب البلد العربي (ففي الحزائر اسمه القوال) وفي مصر وسوريه (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسين السياجه باسم المثل الذي اوجد هذا النوع من الفن الشعبي أنظر. ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق

(١٨٠) * في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي "مرجع سابق، ص ٢١.

(۱۸۱) لمريد من التصاصيل حول "ملامح الشكل الملحمي أي مسرح دول الحليح" ، يمكن الرحوع الى . مجلة امداع ، العمدد الخنامس ، السمة الرابعية ، ماييو ١٩٨٦م ، القاهرة ، الخيشة المصرية العامة للكتاب ، ص14 م

(١٨٧) أفاق في للسرح العالمي، مرحم سابق، ص ١٧١ .

(١٨٣) قبائق مصطفى احدُ. "مسرّح احْكوال"، بجلة الآفلام، السنه ١٨، العدد ٣ (بعداد: ١٩٨٣) ص. ٨٨.

(١٨٤) " مسر الحكواتي، مرجع سابق، ص٨٩

(١٨٥)الرجع السابق، ص٨٨

(١٨٦) نبيل بدران، البعض بأكلومها والعد، مكتوبه على الآله الكاتبه (القاهره : ١٩٧٢) ص ٢٠١٠

(٢٨٧) البعص يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص٣

(١٨٨) للرجع السابق ، ص٤

(١٨٩)المرجع السابق، ص٤٠٥

(١٩٠)المسرحية، ص١٤

(١٩١) د. عبدالعزيز حودة، المسرح السياسي، (القاهرة ' مكتبة الانجلو للصرية، ١٩٧١) ص ٦٣.

(١٩٢) البعص بأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٠

(١٩٣) البعص بأكلونها والعه، مرجع سابق، ص١٩

(١٩٤)المحمة، ص ٢٣

(١٩٥)المسرحية، ص٢٣

(١٩٦) السحيد، ٢٨. ٢٨

(١٩٧) عمد أديب السلاوى - مسرح عبدالكريم برشيد ووالاحتفالية علة الاقلام، السة ١٨، العدد ٣،

(بغداد: آدار ۱۹۸۳)، ص ٤٧

(١٩٨) المسرحية، ص٣٤

(١٩٩) المسرحية ، ص ٣

(٢٠٠) المسرح السياسي، مرجم سابق ص ٢٦ (٢٠١) البعض يأكلونها والعة، مرجع سابق، ص ١٣

(٢٠٢)المرحية، ص ٤٤

```
(٢٠٣) البعض بأكلوبا والعة، مرجع سابق، العصل الثاني، ص ٢
                                                               (۲۰٤) المرجع السابق، ص ٣
                                                               (٢٠٥) المرجع السابق، ص ٣
                                                  (٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤
                                                (٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ١٩
      (٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (ميروت دارين رشد للطباعة والمشر ٣١ , ١٩٨٠) ص ٥٨
                                                                (٢٠٩) المرجم السابق، ص ٦
(٢١٠) سعد الله وبوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل سرحل»، الحياة المسرحية العسدد ٤، ٥
                                   (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨) ص ١٨٥، ١٨٥
                                                  (211) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص 12
                                                              (٢١٢)المرجع السابق، ص ١٧
                                                             (٢١٣) المرجع السابق، ص ١٠٣
                                                              (٢١٤)الملك هو الملك، ص ١٦
                                                                (٢١٥) المرجع السابق، ص ٩
                                                             (٢١٦)الملك هو الملك، ص ٦٧
                                                               (۲۱۷) المرجم السابق، ص ۲۵
                                                             (۲۱۸)للرجع السابق، ص ۲۲۳
                                                             (٢١٩)المرحم السابق، ص ٢٢٩
                                                               (۲۲۰)الملك هو تللك، ص٦
                                                           (٢٢١) المرجع السابق، ص ٧، ١٣
                                                               (۲۲۲)الرجع السابق، ص ۱۰
                                                               (۲۲۳)الرجع السابق، ص ۱۱
                                                               (٢٢٤)المرجع السابق، ص ١٢
                                                               (٢٢٥) المرجع السابق، ص ١٤
                                                                     (٢٢٦) السابق ص ٩٩
                                                           (٢٢٧) للسرحية ، ص ١٧٤ ، ١٢٥
                    (٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان عمد الماغوط (بيروت: دار العودة، ١٩٨١) ص ٧٠٥
                                                           (٢٢٩) المرجع السابق، ص ٥١٥.
  (٢٣٠) د. عَبدالمريز حموده، المسرح الأمريكي (القاهرة: دار الممارف، كتابك رقم ٧٩، ٩٧٧)، ص ٤٢.
                                             (٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٩٦٥
(٢٣٣) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير،
                                                            فبرایر، مارس سنة ۱۹۸۰) ص ۲۸
                                 (٢٢٣) ديوان محمد للاغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.
```

(٢٣٤)المرجع السابق، ص ٢٧٣.

(٢٣٥) نفس المراجع السابق، ص ٢٥١٥ ، ٥١٥ .

(٢٣٦) للرجع السآبق، ص ٢١،٥٢١)

(٢٣٧) نفس للرجع السابق، ص ٥٣٣.

(٢٣٨) المرجع السابق، ص ٥٨٧ .

(٢٣٩) نفس للرجع السابق، ص ٥٨٩.

(• ٢٤) للرجع السابق، ص ٥٧٣ .

(٢٤١) المرجع السابق، ص ٩٤٥.

(٢٤٢) نفس للرجع السابق، ص ٥٣٥.

(٢٤٣)المرجع السابق، ص٥٠٨.

(٤٤٤) السابق، ص ١٨٥.

(٢٤٥) ديوان محمد للما فوط، مرجع سابق، ص ١٧ ه.

(۲٤٦) السابق، ص ۱۲ ه.

(٧٤٧) السابق، ص ٢٩٥.

(۲٤٨) للرجع السابق، ص ۹۵۸ ، ۵۲۰ .

(٢٤٩) المرجع السابق، ص ٢٠٥.

(۲۵۰) ديوان محمد المافوط ، مرجع سابق ، ص ٥٨٦

(٢٥١) للسرح وقلق البشر ، مرجع سابق، ص ١٥٥.

(٢٥٢) ديوان محمد للافوط، ص ٥٨٧.

(۲۵۳) السابق، ص ۲۷ ه .

(٢٥٤) السابق، ص١٩٥.

(۲۵۵) لمرجع السابق، ص ۲۸، ۵۹۹.

(٢٥٦) للرجم السابق، ص ٥٥٧، ٥٥٩، ٥٦١.

المصادر والمراجع

أولا: المسرحيات:

العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

```
١ ـ برتولد بـريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القياهرة : مسرحيات عالمية ،
                                                                             العدد ٢ ، مايو ١٩٦٥).
٢ - برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحن بدوي ، (القاهرة : سلسلة
                                                                    روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).
       ٣- نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).
 ٤ ـ مسرحية «الملك هنو الملك» سعند الله وننوس (بيروت : دار بن رشند للطبناعية والنشر ، ط ٣ ،
                                                                                           .(194.
                         ٥ _ محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).
       ١ _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : صلسلة عالم المعرفة رقم ١٩، ١٩٧٩).
   ٢ ـ عثمان نوية ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩) .
 ٣- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ( القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط
                                                                                                .0
      ٤ ـ د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).
                 ٥ - مختار الصحاح ، (القاهرة : الميئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).
    ٢ .. يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا: المكتبة العصرية، بدون).
 ٧ - غالي شكري ، مَاذا أضافوا إلى ضمير العصر ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،
                                                                                            .(141V
                         ٨ ـ يوسف العاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).
  ٩ ــد. إبراهيم حمادة ، أفياق في المسرح الصالمي (القياهبوة : المركنز الصربي للبحث والنشر ، ط1 ،
                                                                                            CARA)
        ١٠ ـ د. على الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).
       ١١ .. مصطفى الفارس ، القنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١).
              ١٢ ـ د . على الراحي ، الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الحلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).
  ١٣ ـ د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٣٤٤ .
                                                                                       أبريل ۱۹۷۸).
                  ١٤ _علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد المتاب ١٩٧٨).
            ١٥ ـ د. عبد العزيز حودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الاتجلو المصرية ، ١٩٧١).
       ١٦ ـ د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الامريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧).
                                                                           ثالثا : مراجع مترجمة :
  ١ - بيير آجيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. ساميسة أحمد أسعد (القباهلرة : الهيشة المصرية
```

```
    ٢ هـ . . • جارتى ، الدراما الألمانية الحديثة ، تبرحمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مبركة كنب الشرق
الاوسط ، الألف كتاب رقم ٩٩٦٢ ، ٩٩٦٦ ، ط ١).
```

٣ _ أرست فيشي، الاشتراكية والفي، ترحمة أسعد حليم (بيروت ؛ دار القال ١٩٧٣ ط ١).

عـروسوت بروستايى ، المسرح الثوري ، تسرجمة عـد الحليم البشلاوي (القـاهوة : الهيئة المصرية العـاهة
 للتأليف والـشر ، مدون).

 أريك بنلي ، الحسرح الحديث ، توجمة محمد عبد عويز رفعت ، د ١ ، د ٢ ، (القاهرة الغار المصرية للتأليف والترجمة بدور).

٦ .. رونالد جراي ، بريخت ، ترحمة نسيم محلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٣٩٧٧ ، ط ١).

٧ ـ ماسيو كاسترى ، بحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث

٨_ حورح لـوكاتش ، معنى الـواقعيـة المعاصرة ، تبرجمة د. أمين العيوطي (القـاهرة : دار المعارف ،
 بدون) .

٩ ـ أرسطوطاليس ، في الشعر ، ترحمة د. عبد الرحن بدوى (بيروت ؛ دار الثقافة ، ١٩٧٣).

 ١٠ حسول جاستر ، المسرح في معترق الطبرق ، ترحم سامي خشسة (القاهرة يا الدار المصرية للتأليف والترجة ، مايو ١٩٦٧).

١١ _أوديت أصلال ، فن المسرح ، جـ١ ، ترحمة د. سامية أسعد(القاهرة,. الانجلو ، ١٩٧٠).

٢ -- تمارا يوتسيفا ، ألف عام وعام على الحسر ، ترحمة توفيق الؤون (بيروت ، دار العارابي ، ١٩٨١ .
 د ط ١).

٣- _ جول ديوي ، الفي حبرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار المهضة العربية ١٩٦٣).

١٤ _هاكسل بلوك ، هيرمان سالجر ، الرؤيا الإبداعية ، ترجمة ، أسعد حليم (القاهرة : مكتبة جهة مصد ، سلسلة الألف كتاب ، وقع ٩٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١).

رابعا: المجالات:

١ ـ مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الاولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤).

٢_مجلة المسرح ، العد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦).

علمة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أعسطس ١٩٦٥).
 علمة عبالم الذكر ، الجلمة العاشر ، العدد الاول (الكويت · وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيـو

.(1474

٥ ـ مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨)

٦ _ عِلَة المرقة ، العدد ١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١).

٧. مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة * ديسمبر ١٩٦٨). ٨. مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٢).

٩ - مجلة فصول ، للجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢).

١٠ ـ عِلة المسرح ، العدد ٨٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩).

١١ _ علة المسرح والسينا ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : يسان ٢٩٧٢)

١٢ علة المرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦).

١٢ _ مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠).

```
16 ـ عِلة الأقلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شياط ١٩٧٧).
١٥ ـ عِلة إنداع ـ العدد الخامس السنة الرابعة ، صابع ١٩٨٦ (القاهرة : الهيئة اللصرية العامة للكتاب
```

- ١٦ _ علة المجلة ، العدد الثامر والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠).
 - ١٧ _ محلة الأقلام ، السنة الحامسة عشر ، العدد العاشر (بعداد : ١٩٨٠).
 - ١٨ _ عِلله المنون ، العدد السابم (القاهرة : أبريل ١٩٨٠).
 - ١٩ _ عجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الأولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)
 - ٢٠ ـ علة المسرح والسينها ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨).
 - ٢١_علة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩).
 - ٢٢ _ علة آهاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (معداد ، آيار ١٩٧٧).
 - ٢٣_ عِلْمُ الْمُلَالُ ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥).
 - ٢٤ عِلة الأقلام ، السنة ١٨ ، العدد ٣ (بغداد : آدار ١٩٨٣).
- 70 جلة عالم الفكر ، الحلف العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس
 - حامسا . المراجع الأجنية :
- CASTRI Mussimo, PER UN TEATRO POLITICO, Piscator B recht Artaud. Giu Einaudi Edttore, S. P. a tonno, 1973.
- Mary, Karl, Indwic Fenerbach and the of Clagsical Geman Philosophy (Pexing, Foreign Lancuoges Press, 1976)

عبدالقادر ربيعة و «التشويه من الداخل» في ضوء «العلاماتية البنوية»

د. عبدالكريم حسن

تقوم هذه الدراسه على الفرضية التي أشار اليها الناقد الفرنسي المعروف " رولان بارت" R Barther " ... 1987 في عام 1998 (١٠)

وكان "ألجيردا غريهاس" A Greema" " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنيوي Semantagoe vroctor, وكان "أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنيوية على علم rate أو الذي أسس هذه الفرضية في عام 1961 وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semontaga" ثم تمحورت حواما أعهال المدرسة التي سميت فيها بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "Face Cont Semontaga" ثم تحدرت. "C cook Semontaga de Parn"

وتذهب هذه الفرضية لل ان المقصوص (" Trans ما جملة هائلة ، وإن الجملة مقصوص صغير. الجملة : زوجين "Amaria الفرضية - أن نرى في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في
الجملة : زوجين "Amaria وأربعة حدود "Trans فأما الزوج الأول فهو «فاعل» "Sugar و
موضوع» "Amaria وبعط بينها التقابل "Operation" على مستوى الرغبة "Maria أو البحث "Cece" و
لا قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء ، أو يبحث عنه . وأما الزوج الثاني فهو
مسائلة "مسائلة و "ممارض» "مهوسوس" ينوبان على المستوى السردي عن الأحوال والصفات
على المستوى السردي عن الأحوال والصفات على المستوى الاستبارات "Cece منه والأخر والموافقات
على المستوى الأحدوث ويربط بينها التقابل على مستوى الاستبارات "Cece منه والأخروال والصفات
على المستوى الأحدوث الأحدوث الموافقة والمنافقة عن اختراق عور المطاردة "Powrest ما
المزدوج القطبين . وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجمل من السرد موضوعا مفهوما . فكل سلسلة
من الكلات اذا ما خضمت لحذه الحركة ... بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات الا
وجوهها البدائية _ تتحول لل حكاية .

و يمكن هذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول "بارت»، ولكنها لا بدأن تبدو كذلك في رأيه _ لكي تطوي بين دفتها كل مقصوصات الدنيا . وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تمتل فيها السلاسل الأمثالية "Paragana" دون أي ضياع، حتى تضاء كونية الاشكال "Tunveralite de Jone" وأصالة المضامين، وتواصلة العمل الأدبي، وكاتمية مؤلفة .

على هـذا النحو التبسيطي يمرض بارت فرضية «غريهاس» التي نعرضها بـدورنا على النحو التصويري التالي:



وهده التصويرة "Archeme عمّل البنية السردية السطحية للمقصوص. Structore merance Supperf ما" يعيروهي لا تختزل فرضية اغربياس؟ أو نظريته وحسب، وانها تختزل ـ في رأينا ـ كافة الفرضيات والمظريات التي قامت على تحليل المقصوص منذ افلاديمير بروب؟ "Puppr" وحتى الآن مرورا ــ «غربياس» و اكلود بريمون» Bromad " وارولان بارت» وآخرين".

وسيكون من شأندا فيها يلي وفي ضوء هذه التصويرة النموذجية - أن نقوم بدراسة أقصوصة «التشويه من المداخل الكاتب السوري اللاذقي، عبدالقادر ربيعة . ومن أجل ذلك فاندا سنبادر فل عرض الأقصوصة (الكاملة بين يدي القارى، كي يتمكن من متابعة المدراسة والتحليل :

التشويه من الداخل

طل لفترة طويلة يذكر المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها . . . وقد بدل الرعب ملاعه الجميلة بملامع بشعة راجعة من زمن المسوخ الإنساني . . . كأن الوجه الحقيقي قد عَباب من ألوف المسين . . . وما تبقى منه أشتاتُ لاتلتم . . . ونغمة متلاشية من صوتها يسددها الحيال المتهدم . . . كذلك لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء . . . وكيف تشبثت بيده المقيدة . . . وتجل الحوف في وجهها بشاعةً وتشويا .

- إلى أين أنت ذاهبٌ ياحييس. . . . فمطَّ شفتيه ببلاهة

ــ لست أدري

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت الصربة السوداء في ظلمات أيام طوبلة موحشة، ظلمت هو مستسلماً، إذ أدرك أنه واقع في لحظة العطالة ٢٠ حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم . . . سيا أنه ليس مارداً يفل الحليد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات . . ثم مضى زمان طويلٌ استغرق فيه يتمثل أحزائها التي تتغنها له رياحٌ حراء ساخنةٌ . . كذلك صورتها المسوحية المتداعية . . . لكن مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . . وتاه خياله عنها كثيراً . . . وذلك الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه . . . ويهجس له بللوت والفناء فيا تتكاثر في دارهم أعشاش البوم . . . والسحال . . . وجاعات من الفجر واللصوص . . . وأحياتاً قوت لتُخلق من جديد، ياسمينة بيضاء تهوّم في فناء الدار الخالية !!.

... بعد سنين من التحيل ... وبعد لملمة الرسائل المسزقة استطاع أن يكون صمورة متكاملة عن حياتها هناك ... وقد تكون قريبةً من الواقع . . . وفي بعض الرسائل كان يستجل الحقيقة بكاملها . ففي إحداها قرأ الكلهات التالية :

... بعد زمن طويل أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام... وانسلخ عن الارتباط بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كيا أن هنالك جداراً عالياً يفصل بيته وبين الحياة ... للما فقد أكثر التشبث بذاكرته ... المنه بدمة ، علمه يستطيم إعادة دورة حياته السالفة ... فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من مخوظاته ... كذلك وجه زوجه الجميل ... وحكايا الأمهات ... وتباليلهن ورزى عن الطبيعة الساحرة في آناه الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز. وقد تأمل في معنى الماساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعبه الإنساني ينساب من بين أصابعه خلسة ... فاضطر أن يجلد نفسه بعض الاستظهار والغناء ... وقراء وسائل زوجه بهوس ، فيا يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس بجنوناً، إذ كان الاتهام بـالجنون يتربعه كوحين آخر يريد أن ينقض عليه .

وفي رسالة أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها:

. . حبيبي إن الإنسان حين مُتضر يجد في نفسه رغبة صارمة للحديث . . . أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها . . . وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش، إني بائسة . . . أشعر بنفسي كأنبوب ثم فيه أحزان العالم كلها أو أني لا أصلح للوجود على الأقل . . . نظراً للتعارض الجذري بيني وين العالم . . . وإليك تفاصيل هذه الحادثة .

لقد طلب إلى صاحب "البوتيك" الذي يجاورتا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنبر مستورد من "أوربا" وأخبرني أن الفستان ثمين جداً. وهمو من الحرير الهندي الحالص وأن أنتس مستورد من "أوربا" وأخبرني أن الفستان ثمين جداً. وهمو من الحرير الهندي الحالص وأن أنتسم الكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التماسة عن ملاعي الجميلة . . . وأن أبسم رفضت عرضه طبعاً . . . وبعد أسابيم من التبرم والاحتمار والإحراض عن رؤيتي . . عاد باكياً . . وتحدث بلهجة شعرية حزيشة . . . ثم أخبرني أنه مستهامٌ في وجهي المذي يشبه وجه ملاك . . . وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية . وتألمت من أجله لأن أعرف أن دموع الرجال أليمةٌ وقاسية . . . فعرضتُ عليه قبلةً من خدي بلا مقابل فرفض بإباء . . . وقال إنه يصر على التمامل معي بمنطق العصر . . . مؤكداً في أن لكل شيء مقابلاً مادياً ! ! . . . وبعد أيام عاد إلى وحدثني هازئاً واتهمني بأني من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه منى دفعةً واحدة .

أما عن الحلم المذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يــوم أثناء تطوافي عنــد شاطي. البحر لميلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلـة خطيرةً وهي أنه أصبح يجري أمــامي في اليقظة لا في المنام . ولل اللقــاء يا حبيبي ســاخبرك بكل شيء في حينه . . . أرجو أن تصلــك رسائلي بأمــانةٍ

ولك حبي.

تقادمت النهارات المتعاقبة . . مالت إلى الهرم . . وطال مكوث الشمس في السياء . . . والله مكوث الشمس في السياء . . . والربح تلوث بها وأخر ساخن . . . واشتدت حرارة الحديد . . . وقست الصخور أكثر . . . نزفت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً ، عرق إهابه المتلهب فقرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا وائعةً . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام وحدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . وركلته الأقدام ويُقل على حالة .

و بعد أشهر عاد له شيء من الوعي لكنه أثر التوقف عند رسأتل زوجه وعند الحلم الغريب بالذات . . . و و تشاه منه كثيراً . . . ارتمدت فرائصه خوفاً حينها حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانفان . . . يقودها حوذي عجوزان ميتان متعانفان . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدن ملامح . . . يُستر جيادها عدود؟!

قي أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله . . . وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافية كأنها توشك أن تتلاشى، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه مِن أحاسيس . . . إذ إن النسيان يمتد إلى عِقله ولل عواطفه . . . وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرةً . . . وكان يمتلك

اسماً وقلباً.

حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لوَّنها السحرُ . . . ظَّلَلها الغيام . . . أنفاسها أنسامٌ من

إرم ذات العباد. بهف شعرها فيرهفني. . ما نظرت إليها إلا لأمتدح جمالها . . .

آخر رسالةٍ أَلقيت فوق جثته تقول فيها:

إنه مشهلاً فظيعٌ با حبيبي . العربة واضحةٌ غاماً . . . إن العجوزين مينان تماماً . . . لكنها متمانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء . . . وهي نوعٌ من عربات دفن الموثى وأنا لابد لي من أن أرتمي تحت عجلامًا . . . لست أدري لماذا . إلى اللقاء .

جاء بعد ذلك شخصٌ بوجِه جهمٍ . . . ورمى إليه بفردة من حذاتها وقرطها ودبوس رأسها
 الفضى وقصاصة ورق كتب عليها بضع كلهاتٍ غامضة .

هـذه هي الأقصوصةالتي لا تنتظر منا الا التحليل والتفكيك. ونحن لن نحلل هـذه الأقصوصة تحليلا موضوعيا (أو موضوعاتيا) (Thomaisma) على السرغم عما يشف عنها من موضوعات: تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن. . . ولن نحللها تحليلا نفسياً على الرغم بما يهيمن فيها من جنس ورغبة وحلم: وهذبان: وجنون. . . ولن نحللها تحليلا ماركسيا مها أبدت من قهر: طبقي: ، وفكر: يساري مدحور: وصراع من أجل الحياة. . . ولن نحللها تحليلا وجوديا وان كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده، ويمتزج خياره البدئي بالتسلط الجاثم على صدره. . . فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل. انها تربُّه خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي، وإنها سنخصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجي هو التحليل في ضوء * علم العلامات * . وبنحن لا نأخذ بهذاً المنهج لأنه الأكثر رواجًا في النصف الشاني من هذا القرن، وإنها لأنه ذروة ما توصل اليه الفكر الأنسان من دقة في المصطلح، وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستشاره. هذا الى أن " علم العلامات " قد أبدى تجاحا هـاثلا في ميدان تحليل المقصوص، وتراكم وراءه في هذه العقـود الأخيرة تراث " هائل " من الدرس والتحليل. وربها كان من المفيد أن نذكر بنبوءة العلامة اللساني " دوسوسوسير" F. De Semente الذي استشرف منذ بهاية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات مهونت المنطق العادمات الأخرى . وقد أطلق " دوسوسير" على هذا العلم اسم " علم العلامة " · Somiotiogic وإنهانميز بين Semiotogic و · Semiotique · بترجمة الأولى للي " علم العلامة " والثاني الى " علم العلامات " . فعل الرغم عما يجمع بينها انها يتميزان من بعضها _ خلافا لما يظنه الكثيرون ــ من أن الأول يركز جهوده على علم اللُّغة والمجتمع بينها يتعدى الثاني ذلك ليرتاد التصوير والنحت والسرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى. وإذا كان " علم العلاسات " قد بدأ في فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخر " علم العلامة ، فإنه مالبث أن انفصل عنه ونافسه ثم تغلب عليه في سبعينات هذا القرن على وجه الخصوص. فتحت هداين المصطلحين الخطيرين ومصطلح البنيـوية تنـدرج أهم الأعمال المعرفيـة في هذا القــرن. فالبنيــويون من أمشــال " ليغي ستروس في ميدان الأنشرو يولوجيا، الاينتولوجيا، و " لويس ألتوسير " L. Aldmisser . في

الماركسية البنيوية، و " جاك لاكان " على الله عنه عنه الله التحليل النفسي، و " رولان بارت " في ميدان النقد الادبي ، و " ميشيل فوكو Foucust في تاريخ المفاهيم الفلسفية و «اغريهاس» في ميداني علم الدلالة البنيوي S emantique Structurale وعلم العلامات " . . . كـل هؤلاء تندرج أعالم وأساؤهم تحت هذه المظلات الثلاث. وإذا كنما نسى فانما لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف 'Hjelmsler و "جاكوبسون " R Johnson و " مارتينه " " " A Mar met " والألسنيين البنيويين الأمريكيين من أمثال " بلومفييلد Bloomfield وتلامذته . واذا كانت البنيوية قد أفادت من علم العلامات " فانها أفادت بها أمدته به من آلة مصطلحية دقيقة وتفاسلات دالة . هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علاماتيا بنيويا يسعى لل اكتشاف البنية الدلالية العميقة للاقصوصة، والعلاقات التي تنسجها عناصرها . فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لأفاقه واستلهام لروحه . وهذا يعني أننا_وعلى غرار "بارت " _سنعمد لل تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد. وأول ما نستفيده من البنيوية هو تحويل المقصوص من سلسلة تأليفية "synagmaigen" لل سلاسل أمثالية " · Pendegmanque ، من بناء أفقي خيطي لل أبنية عمودية تقابلية. فمثل هذا التحريل همو القادر في رأينا على كشف البنية العميقة للمقصوص. وهنا تجدر الاشارة لل ملاحظتين: _ فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية إلى أمثالية قد لا يكفى عَاما لكشف البنية العمية عما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمشالي الذي بنيناه لل تأليفي جديد. . . وهكذا فإن الانتفال من التأليفي الى الأمسالي، ومن الأمشالي الجديد الى تأليفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنيوية. فمن أراد أن يعقل، والا فليبق في كهفه المظلم العميق. _ وأما الثانية فهي أن التنقل بين التأليفي والأمثالي، بين التزامني " عبير الترامني " عبير الم والتزمني على تداريخيتها، وانها يضع هـذه الزمنية في موضع غير خيطي. إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفقها، ولكنه ينقله من مستوى السطور إلى الحقول. نستمع إلى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس عن العلاقة بين البنيوية والتاريخ: " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنيوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكّلة بحـد ذاته، ان وجود مشل هذا التقليـد التاريخي هــو الذي يستطَّيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنيوية " (٥). هذه هي المعطيات النَّظرية التي نشيد في ضوئها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل " . فاذا عدنا لل التصويرة النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من عور البحث أو الرغبة:

فاعل — بحث/ رغبة — موضوع

وانها نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحليد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها، أو يخضم لها. وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها. فالصيرورة تتحدد ماتجاهين : مايفعله الفاعل ، أعني الفعل ، وما يخضع له ، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نـرسم هذيـن الاتجاهين في حقلين عموديين متجـاورين ، كها سنحـاول تقديـم هذه الخطـوات بشكل موجر قدر المستطاع :

> _رأي وجهها . . . _سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .

_رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . _ مط شفتيه بيلاهة (أجاب) (١) . . . _(أجاب) لست أدرى . .

. ايره اوسيره التي وي وي وي. فيها . .

. النغمة المتلاشية . .

. لحفظة دفعوه لل السيارة السوداء . . . وكيف تشبثت بيده المقيدة وتجلى الخوف في وجهها بشاعة و

> . . . ومط شفتیه ببلاهة . . .

. وكيف (أجاب) : لست أدري . . . وكيف مضت العربة السوداء في

ظلهات أيام طويلة موحشة. . .

. وكيف لبث هو مستسلماً وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .

_دفعوه الى السيارة السوداء . . . _تشبثت بيده المقيدة . . _ يده مقيده . .

_مضت العربة السوداء (به). . _واقع في لحظة العطالة . .

الخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agar"

مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل:
. أحزانها التي تفقها له رياح هراه ساخنة
. صورتها المسوخية المتداعية . .
. تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها
كثيرا . . .
. (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي
ـ تقارطر) . .
. كغيل . .
ـ خليل الرسائل الممزقة . . .
ـ استطاع أن يكون صورة متكاملة عن

ردد: أنا لست ماردا ولست عصفورا. . . أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء الأيام . . . ـ انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . . ـ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة المطالة من الزمن .

_انهد . . . _ غاب في عدم كثيب . .

القيام بالفِعل "Agn"

الخضوع للفعل Subur

_كها أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة . .

_وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه خلسة . .

. - كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش أخر. . .

_طال مكوث الشمس في السياء _تلوثت الربح بهباء أحر ساخن. . . _اشتدت حرارة الحديد. . . أكثر التشبث بذاكرته المتهدمة عله يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . .

_حاول أن يسترجع:

. مقاطع موسيقية وشعرية من مخفوظاته . .

. وجه زوجه الجميل.

. حكايا الأمهات. ،

. تهالیلهن . .

. رؤى عن الطبيعة الساحرة . .

. بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجالا . .

_ تأمل في معنى المأساة الانسانية . .

_بحث في أمر نسبيتها . .

. وقياءة رسائل زوجه بهوس. . .

. يجهد نفسه ليقنع الآعرين أنه ليس بجنونا . . .

. . استطاع أن يقرأ . . .

القيام بالفعل "Agir"

الخضوع للفعل Subir

ـ قست الصخور أكثر. . . ـ نزفت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق إهابه الملتهب. . .

_أفلت من يديه

..... الشعر والموسيقا وحتى رسائل زوجه .

_حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . . _ركلته الأقدام. .

ـ نقل على حمالة. .

ـ بعد أشهر عادله شيء من الوعي . .

_ارتعدت فرائصه خوفا. . .

. قرر أخبرا أن يسقط على الأرض. . . . _ تاركا وراءه كل شيء

_ أقلع نهائيا عن الثفكير:

. وحتى عن رسائل زوجه

. أو عن وجهها الجميل.....

_لكنه يذكر:

. أنها جميلة على نحو ما . . .

. كذلك كانت الموسيقا رائعة والشعر (كان رائعا) . .

ـ أغمض عينيه حزنا على إنسانيته . .

ـ غاب دون أحلام . .

_آثر التوقف:

. عند رسائل زوجته. .

. وعند الحلم الغريب بالذات. .

_ تشاءم منه كثيرا. .

ـ حينها حاول أن يفسر معانيه . .

.. فكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاس...

ــ قد يُحتاج لل شهادة تؤكد أنه كان يمتلك

اسها وقلبا . . .

- آخر رسالة ألقيت فوق جثه . . . - جاء شخص بوجه جهم رمى اليه بمرده من حذاتها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورق كتب عليها بضع كلهات غامضة . . .

٠ ـ في أحد الأيام أحس بانعدام المكان . . .

ـ يمتد النسيان الى عقله وعواطفه . . .

والآن ، كيفِ نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارىء أن الجدول إعادة بناء للاقصوصة على نحو جديد . فالاقصوصة سداة ولحمة . فأسا السداة فهى عور الرغبة المحدود بقطييه ، القاعل والرغبة . وأسا اللحمة فهى النسيج الذي يحوك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمسارضة بها يقربه تارة من رغبته ، ويبصده تارة عنها في فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وارتخاه تبعا لهاتين القوتين ، قوة الدفع في الفعل المساند ، وقوة الجذب في الفعل المعارض وصولا الى الشيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتضاف أن نذكر هنا _ومـن ضوه هذا الجدول _بها أتينا عليـه في استهلالنا النظرى عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمنية للمنهج الذي نستخدمه .

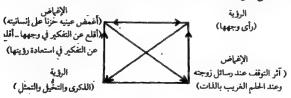
_ فالجدول_من جهة : _بنية لازمنية لأنه يضم الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الاول منها على معرفة المساندين ، والثاني على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بنياء جميع الجداول اللاحقية بدءاً من صفيات البطل الفاعل وانتهياء بالبنيية السطحية السردية للأقصوصة . _ واذا كانت قراءة كل حقل على حدة تقدم البعد الـلازمني للأقصوصة ، فان قراءتها مما تقدم البعد الزمني .

مهم المبدئ المبدئ المبدئ هنا يعنى أن نقراً الحقلين معا من اليمين لل اليسار ، ومن الأعل لل واحترام البعدالزمني هنا يعنى أن نقراً الحقلين معا من اليمين لل اليسار ، ومن الأعل لل الأسفل . فاقراءة على هذه الشاكلة إعادة قراءة للاقصوصات بين الحقلين . فكل منصوص ما يفسر السبب الكامن وراء هذه الطريقة في توزيع المنصوصات بين الحقلين . فكل منصوص المناسبين يلا تقلسوت وهو و وأى وجهها الله المنصوص الثاني وكان تابعا للحقل الأولى وجهها الله المنصوص الثاني وكان تابعا للحقل نفسه وضعناه الله المناسبوص المناسبين على سوية المنصوص المناسبوص ال

وهكذا سيكون في وسع القارئ، بمفرده أن يستوعب بناء هذا الجدول في بعديمه التزمني والتزامني ، وأن يقرأ الأقصوصة انطلاقا من الجدول وحسب .

الفعل التنشيني في هذه الأقصوصة هو فعل الرؤية . فالبطل « يذكر » أنه « رأى » مما يعني أنه رأى أولا ، شم كانت الذكري .

هكذا نرى البطل في البداية وهو يرى ، ثم ما تلبث عله الرؤية أن تتحول الى ذكرى رؤية ، نتمشل وغيل الى ذكرى رؤية ، نتمشل وغيل واسترجاع لصورة المرشى ، الروجة . . . حتى اذا ما اجتاز العناء في داخله شوطاً بعيداً من الفللم والقهر والإحساس بالفجيعة والعدم ، أقلع حتى عن التفكير في رؤيتها ، وأغمض عينيه حزناً على انسانيته . ان تقلمه في السجن يتضمن تقادم مناضيه ، وحين تخفق اللكري في استعادة صدور الماضى يطوى البطل جفنيه . وهذا ما نستطيع أن نقدمه في المربع العلاماتي التالى :



على قراءة هذا المربع:

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تبتعد الرؤية شيئا فشيئا حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وغَيل رؤية : وغَيل رؤية : وغَيل رؤية وغَثل رؤية . وغَيل رؤية وغَثل رؤية وغَثل رؤية وغُثل رؤية وغُثل المطل الى الاقلاع عن التفكير فى استعادة رؤيتها واذ يشده وحهها الجميل مرة أخسرى نراه وقد آثر التوقف صد رسائلها وحلمها الضريب عما يتضمن إيثاره رؤيتها بشكل كامل حين يأتي الموت ليسترقها ، ويضم الرائي والمرقى في عرق واحد (٧).

ان التدهور في ضاعلية البطل يضع الأقصوصة في مستوى التراجيديا . ف. « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى بتعانقا : كلاهما تنبىء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل في الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه في مواجهة نفسه . الأول يفقاً عينيه ، والشاني يغمض عينيه . وكلاهما فقد نفسه عندما وجد نفسه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن في التحليل ، فلتتوقف قليلا عند صفات البطل .

ولاستخراج هذه الصفات فإنه يرتب علينا أن نضع المنصوصات «Les enomces » الدالة بعضها مازاء بعض لافتين لل أن الجدول التالي اعتصار للجدول السأبق . فصفات البطل منتزعة من حقلي الفعل .

صفات البطل

١ _ بذكر أنه فارق امرأة .

٢ .. و يذكر أنهم دفعوه إلى السيارة السوداء .

٣_وأن يده كانت مقيدة .

٤_وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدرى .

٥ _ وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .

٦ _ وأنها قالت : نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة .

٧ .. وأن صدره حريض فارغ .

٨_ وأنه حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة .

٩ _ وأن وجه زوجته جميل . .

١٠ وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري ٥ متزوج ٥ موقوف . فأما أنه يساري فهذا ما يفيده التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففي هذين المنصوصين تعلن الزوجة انتهاءها وانتهاء زوجها لل طبقة الفقراء ، كها تعلن إبيانها بأفكاره مما يعنى أنسه يناضل من أجل هدفه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيده من المنصوصين الثاني والثبالث ، حتى اذا ما وصلنا لل المصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه زنزانة منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجينا كجميع المساجين ، وإنها هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دما أصفر فاسدا ؟ . وأما أنه يمط شفتيه ببلاهة . ويملك صدراً عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل ٩ يسارى ٥ متزوج ٥ سجين ٥ عكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار _ فمن يسانده ؟ ومن يعارضه فيها يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) .

هذا ما سنباشرو في الحال وفقا للتسلسل السردى الذي يخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأقصوصة (٩) .

الساندون

ج... وأول مساند للفاعل هو الدذكرى . وربها كمان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل
الاذكر » هو الفعل النام الأول الذي يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن
أكثر من وجمه ، فلتتلمس وجوهمه عبر وضع منصوصاته في حقىل أمثالي يمييز بين السيات
الايجابية والسلبية ، ويحمرم التسلسل الزمني للمقصوص . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

ان ما يبدو هنا في دور « الذكرى » همو أنها مساند متضاوت . فهى تتراوح بين السلبية و الايجابية . وهى واد بدأت إيجابية الاأنها سرعان ما تتحول الى فعل سلبى . وهذا يعنى في أبسط ما يعميه أن الذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنها ناءت به وتحولت الى عبه : على قلبه .

جــوأما المساند الثاني فهو 9 التمثل ؟ الذي تصف منصوصاته على النحو التالي :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استعرق فيه يتمثل								
(و) بعد سنين	ـ وتاه خياله	_لكن مع الأيام	_أحزانها التي تنفثها له					
من التخيل	عنهاكثيرا	المتكررة تقادمت	رياح حمراء ساخنة					
وبعد لملمة الرسائل		هاتيك الرؤى	_كذلك صورتها المسوخية					
الممزقة استطاع أن يكون		المشوشة	المتداعية					
صورة متكاملة عن حياتها								
مناك								

ولقد بنيشا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل * التمثل ا والتحولات التي طرآت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحوزان زوجته وصورتها بشكل مباشر. وفي الحقل الشانى تقادمت الـرؤى المشوشة لهذا التمثل. ثم إذ نصل لل الحقل الشالث نرى البطل وقد تاه خيـاله عن الرؤى التى تمثلها. وفي الحقل الرابع يبـدو التخيل مرادفـا للتمثل. ولعلنا نـلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم بيناه الحقل الرابع بمفرده, وانها تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة.

وأهم ما في الأمر أن المساند يتدرج في الانحدار والأخفاق . فلتن كان في مرحلة : أولى قد استطاع أن يساعد البطل على قتل موضوع بحثيه ولو بصورة مشوهة ، ان تقادم الأيام قد شوش هذه الرؤى في مرحلة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الربع حتى نتين انعطافا حادا في مسرة التمثل التخيل الذي يفلح في اتقاذ الصورة المشوشة المتادمة . الا أنه لا بد من الاشارة هنا لل أن التمثل لم يكن بقادر على اضفاه هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلنر ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جــ نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول ينفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضم المنضوصات المتشابهة بازاه بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتمييز الجديد منها في كل رسالة ـ بالقياس لل سابقاتها

	. عرضت عليه قبلة من خدها	
إني ارفض ان اقبلك.	. عاد باکیا	•
تعوفين شيئا عن فن الللة ثم		
يقول : أنت تافهة الأنك لا		
اً في وجهمي ثم بصتي مشمشزا وهمو] والإعراض عن رؤيتها .	والإعراض عن دؤيتها .	
- بالأمس رمس صبي الفران الخبز	ــ بالأمس رمسي صبهي الفران الخبز • بعد أسابيع من التبرم والاحتقار	
	. وفضت عرضه طبعا	
	الجميلة وتبتسم بعمق ٠٠٠	
	أن تزيل التعاسة من ملاعها	
	الجنس مقابل فستان انيق شريطة	
ويضيعكة	، عرض صاحب البوتيك عليها	
- أحيانًا تعدث لنا أشياء ضربية إليك تفاصيل مذه الحادثة :	إليك تفاصيل هذه الحادثة :	
	التي نميش إني بائسة ا	
: ::	وأحلم بحيساة أخسري غير	
- نحن الفقراء كالبعنوض نموت - أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها	_ أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها	
	نفسه رغبة عارمة للحديث	_
_أنا مؤمنة بكل أفكارك	ان الانسان حين يحتضر يجد في	
- المسلم		
	منها) (يشاراليها)	
(رسالة لملم البطل مزفها)	﴿ ﴿ رَسَالَةً قَدْرًا الْجَوْءِ الْأَعْظُمُ الْبَاقِي ﴿ رَسَائُلُ غَيْرِ مَنْصُوصَ عَنْهَا وَإِنَّا ۚ ﴿ أَخِر رَسَالَةُ ٱلقِيتِ فَوَى جِنْتُهُ ﴾	î
١		

الدات التحقيد المطم الذي أحدثك وتشاءم منه كثيرا التحقيد المنه الذيب المستقد نظيم باحيي المربة المربة المربة المربة المستقد المستقد نظيم من المستقد نظيم عند شاطي المستودين المربة المستود المست				
الدات				
· ·	إعجابه منها دفعة واحدة.	الأعلاقية القمديمة ورسعب	. أعهمها بأنها من بقايا العصور	بلا مقابل فرفض بإباء

كيف نقرأ الجدول السابق؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كيا سنحاول تعقب ما يمكن أن تضرزه هـذه الرسائل ، أو نتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند وقوي اللبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول إلى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

ه وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وغاسكها إنها «مؤمنة ، بكل أفكار زوجها دونها استئناء . ولكن هذا الايان ما يلبث ان يتراجع . في الرسالة الثانية . - حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت لل مرحلة أشبه ما تكون بالاختناق ، وتمبت من القاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة لل الكلام بلا تحفظ أو حساب .

♣ - وإذ نحود الى الرسالة الأولى نسمم الزوجة تقُول: «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة». وهذا يعني في أبسط ما يعنيه ان الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تتقبل المأساة» فهذا يعني تحولاً في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيراً عن توحد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيراً عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالنزوجة _ تارة _ تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب تمر فيه أحزان العالم كله . . .) ويبقى أن نالاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ما تزال قوية صامدة متفاتلة ، ثم مالبت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

♣ ـ واذا كانت الزوجة تروي لـ روجها ماحصل لها مع صبي الفران على انه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تـ روي لـ ه ـ في الـ رصالة الثانية مـا حصل لها مع صاحب البـ وتيك بهذه الصيغة : «البك تفـاصيل هذه الحادثة » . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نـ وعا من المشاعـ را ازوجية ، الا أنها أصبحت مباشرة تتصف بالفجاجة . لقد كانت الطـ ريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عدمية تروي الاحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهر الرسالة الثانية بـالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صاحب المورض الذي قدمه صاحب الموتيك :

ثُمُ الا ترى إلى أي حل يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك، وتعرض عليه قبلة من خدها القد كانت الزوجة في مرحلة أولى ــ قادرة على التحكم بكتابتها، وفرض رقابة على رسائلها، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجين، ثم وصلت الى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* ـ هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى، في حين يحتجب تماما في جميع الرسائل اللاحقة هذا الا ان تعاطفها الذافيء معه يبدو مشويا باحساسها بسقوطه مهما ابدى من المفاومة والصعود.

♦ ـ وهـَا يندس الحلم في الرسـائل . والحلم عنصر متدرج الفعـالية فهو شبـه حيادي في الرسالة الاولى ولكنه ـ في الرسالة الثانية يدخل مرحلة خطيرة «لأنه ٢اصبح يجري أمام الزوجة في اليقظة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير.

 ع. وفي الرسالة الشالثة عتجب كل المضامين والافكار، وتنفرد الصفحة تماما للحلم الغريب، فالحلم يكتسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : هعربة سوداء آتية "من الأزمنة الفابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهها . . والعربة مسوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوه!!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أية زوجة بطبيعة الحال ، غير ان واقع الزوجة هنا انها عاشت بعيدة عن زوجها

، فلم يعد حلمها حلها بالعيش ال جانبه، لأن واقعا أعل يفرقهها، وإنها اصبح حلمها حلها باللقاء معه في الموت. هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيراً عن يأسها من العيش إلى جانبه.

وهي - من جهة أخرى - همشهده يذكرنا بالرسالة الشائية التي كنان الحلم فيها يجري في الفقطة لا في المنام. هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافا - للمناق الذي يضم الزوجين في عربة صوداء من عربات دفن الوقى . ويتضمع هنا أن العجوزين الللذين كانا في الرسالة الثالثة مجد صورة للزوجة والبطل نراهما يقتربان ويقتربان حتى يتطابقا حين يموت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارقائها تحت عجلات العربة السوداء - في كنان يتراءى للزوجة أنه مجود حلم تحول الأن لل حقيقة واقمة . ولئن كان الحلم تعبيرا سلبيا عن قدرة الزوجة على الصمود ، فنانه يحمل حتى في سلبيته - هذا البعد الايجابي المرير، وهمو أنه يتولى عناق الحبيبين في عالم سا بعد الحالة ال

♦ _ ونختتم حديثنا بالقول: إن الرسائل مساند ايجابي في البنداية ، يتحدول الى معارض .
 ولعل السمة التي تميز هذا المساند أنه فتات مساتند . فهو مجرد فرق في الرسائل الأدلى ، وهو مقصوص «منقيوص» فنها بعد . ثم تأتي الرسالية الثالثية ولا ذكر لنصها على الأطلاق . حتى اذا ما وصلنا إلى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل .

لقد كانت الرمسائل معينا مخلصا البطل ، ولكنها مالبثت ان تحولت الى ما يشبه حصان طروادة اللي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل .

ولما كان الحَلم الذي تفرزه الرسائل حلم معارضا . فإننا نجد أنفسنا مضطرين لقطع سلسلة المساندين. ودراسة هذا الحلم المعارض. واذاكنا نوكلهنا على دراسة الوجه المعارض للحلم فلأن للحلم وجها آخر هو الرحه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السباق لل ان الحلم المعارض هو الحلم المناس في رسائل الزوجة.

جه والصورة النموذجية لتقديمه فيها نرى هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلَّمها المقلق الغريب ، وأما الثان فيكشف انعكاسات الحلم على البطل.

هي (الزوجة)

- وذلك الحلم الذي يقلقها ـ أما عن الحلم . . . فانـ ه ينجل لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها.

- اما عن الحلم الذي أحدثك عنه. . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء الحالية ١١١١ البحر ليلاء أي أن الحلم قد دخل مرحلة] _ آثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعنــد خطيرة وهي أنسه أصبح يجري أمسامي في اليقظة لا في المنام

الرسالة هنا لا يبرد نصها ولكن محتواها ما . . . أم أنه هذيان . . . معروض على لسان الزوج

تماما . . . ان العجوزين ميتان تماما الرسمى . . . والعربة سوداه . . . يقودها . . . لكنهما متعـــانقــــان . . . الحوذي حى . أ . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوم . . . العربة السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بدل ل أن أرثمي تحت عجــــلاتها است أدرى لماذا .

لل اللقاء.

هو (الزوج)

بشر مخاوفه . . . _ ويهجس لـ بالموت والفناء فيها تتكاثر في دارهم أعشاش اليسوم. . . والسحسالي واللصوص . . . وأحيانا تموت لتخلق من جديد ياسمينة ببيضاء تهوم في فناء الدار

الحلم الغريب بالذات. . . وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعدت فرائصه خوف حينها حاول أن يفسر معاتبه . . . هل هو نسوءة

- ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابسرة. . . فيها عجسوزان ميتسان .. انه مشهد فظيع ياحبيبي، العربة واضحة] متعانقان . . . بكامل لباسها حوذي ساكن. . . بـدون ملامح . . . يسير جيــــادهــــا مدوء ١١١١

ومن الجاتي تماسا أن السليسة هي الصلامسة التي تسم الحلم في الجانبين. فسالحلم يقلق الزوجة، ويثير مخاوف الزوجة، ثم يهجس له بالموت والفناء، وفي خضم ذلك تحاول " ياسمينة " أن تقوم. ولكتها أمل "ميت" في المهد. فهي لا تنزمو ولا تنايل، اتها تهوم مجرد تهويم، أعني أنها تهز رأسها من النعاس، وهي لا تفعل ذلك الا في فناه دار خالية. ثم ألا ترى كيف تعجز هذه الياسمينة عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة؟ وهي ما ان تنهض حتى يقترسها ويقترس أصحابها الموت.

ومن المفيد أن تسوقف مليدا عند مضمون الجلم في الرسالتين الأخربين. ففي كلتيهما عجوزان مبتان، وفي كلتيهما عجوزان مبتان، وفي كلتيهما عجوزان متعانفان، ولكن الموت "تام" في الرسالة الرابعة بينا هو غير موصوف بذلك في الرسالة الثالثة، وفي الرسالة الرابعة بحيء خبر " المربة" معّرفا بينا هو في الرسالة الثالثة نكرة.

والمنافهور العجوزين المتن بكامل لباسهما الرسمي، فانه يستدعي بعض التمهل والأناة.

فاللباس الرمسي، والجياد السائرة بهدوه... كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي، ومناصبة رسمي، ومناصبة وصمكن تحليد المناصبة الرسمية مبدئياً باحدى وجهتين، فإصاأن تكون مناصبة خاصة بالأفراح، وإما أن تكون مناصبة خاصة بالأفراح، فلتنفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة.

والسياق حلم " لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره، وتفكيك منصوصاته " .

ولتنذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقفي بدفن الميت في لباسه الرسمي . ولكن المينين هنا متعانق ان . وهذا ما يضعنا أسام صورة العاشقين الكبار في تــاريخ الأدب العالمي من أشال "روميو وجولييت" . فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لهم الحياة باللقاء .

فاذًا وضَّعنا عنصر العناق لل جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في المرت. أو لنقل بصيغة آخرى إننا أمام عرس جنالزي.

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجنازا الحياة كلها وهما يتنظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء الني ما كانت لتجيء الاعلى ظهر احدى عربات الموت.

وهكذا يتحول الحلم إلى نبوءة تستشرف المستقبل: وتقول إن العمر ماض، وإن ما تخشاه الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيين الأالموت.

ولئن كانت العبرية سوداء في كلتا السوسالتين، فإنها في الرسالة الرابعة عربة من عربات دفن الموتى. فأما سوادها فلاثها تحمل الموت. وأما مجينها من الأزمنة النابرة فلأمها تحمل وحشة المؤت. ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الشالثة الحوذى بالسكون، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل، والحوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الأرحيث أصبح الموت حقيقة "نهائية مكتملة".

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربة تمبيراً عن حلمها بصوت مشترك . لقمد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المفردة .

هذا هو حلم الـزوجة (١) وانعكاساته على زوجها ــ وهـو كيا نرى حلم يثقل عليهها معاً، ويُعِعل من حياتها عيشاً منفصاً بهتز على أرض رخوة .

فهاذا عن حلم البطل؟

ج... إنه حلم " بحاول أن يعمـل لصالح البطل عا يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما يلبث أن يُختق في مهده عا يسمه بعلامة السلب .

هذا هو مسار الحلم. فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه بما يعني أن صاحبه عاجز "عن الحلم". وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقمين:

الأول و يرد على النحو التلل:

" حملق في الشور الذي يشع من السافذة الوحيدة. . . كأنه ومضة أفلت من سديم، عديمة اللون . . . وهي مجرد بقمة صغيرة لا تتسم للحلم . . . فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كثيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً" .

والحلم هنا يجاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن، ولكن النافذة بقمة صغيرة " لا تتسع للحلم، لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويُغترق جدار السجن، ولكن البطل ملقى في زنزانة أضيق من أن تفسح بقعة للحلم.

وعندما يبردد البطل : "أنا لست مارداً . . . " فهو بشير إلى القيود الحديدية التي تكبله وفي رعندما يضيف الذي ألقى فيه . . وفي رعندما يضيف الذي ألقى فيه . . وفي الحالتين فإن في وسعنا تحديد عنوى الحلم بضده . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع "الحياة الانسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما "مضت به الصربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة " . فالحلم الذي يجاول اختراق نافلة المزنزانة هو حلم "بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد " .

- وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

" قرر أخيرا أن يسقط على الأرض تــاركا وراءه كل شيء أفلت من يــده . . . وأقلع نهائيــا عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كـذلك كانت الموسيقــا رائمة . . . والشعــر . . . بطريقــة ما أغمض عينيه حزنا على انسائيته . وغاب دون أحلام . . . " .

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده. لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه الجميل، ولكنه وعلى الرغم من قراره ما زال يذكر أن زوجته جميلة "على نحو ما، وأن الموسيقا وابته والشعر بطريقة ما، وعسلما يغمض عينه حزنا على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضها حزنا على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل، وهذا هو ما يشكل محترى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها، فالحلم جيل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم. هكذا يعزف البطل عنه، ويعود لل الذاكرة.

جـــ ولنّلاحظُ في البده أن الـذاكرة شيء ، والذكـرى شيء آخر فكـلاهما مسانـد بحنفظُ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليها عل أنها غتلفان لغة أو معنى، و إنها على أنها يدخلان لل الحلبة منفصلين، فكل منها يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر.

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالى:

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهدمة ، علَّه يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجم مقاطع موسيقية وشعرية من عفوظاته . . . كذلك وجه زوجه الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتباليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار. وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز.

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جدارا يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن. أو قل ان الذاكرة متكا البطل في عاولته لإعادة دورة حياته السالفة. وأهم ما في الأمر أن هذا المساند بجهول المصير. فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها. وكل مسا نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا لل أنها ذاكرة " متهدمة " في أساسها.

جـــ فأما التأمل ـ وخــلاقاً للذاكـرة ـ فإنه مــــاند آيل " لل الإعفاق" . لننظـر في صورة البطل:

" وقد تأمل في معنى المأسساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . " لقد استند البطل الى التأمل في عاولة الاختراق جدار السجن والعودة الى حياته الانسانية ، ولكن مسانده انتهى الى الانبيار في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل . فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل ، وأن يمده بزاد يفذي فيه روح الصمود والأمل، نراه يفضي بالبطل الى خسارة وعيه ، أو الجزء الأكبر من وعيه . فليعد البطل مرة أخسرى الى وجه من وجود الذكرى .

جــ وهذا هو وجه التذكر. والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى، واتها هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره:

" فاضطر أن يجلد نفسه بمعض الاستظهار والغناه. . . . وقراءة رسائل زوجه بهوس . • فيها يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنونا، اذكان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه " .

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة، وإنها نستخرجه من طريقة التعبير: " فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار". وهدف يعني أن التذكر عملية "صعبه" مؤلة، بل قل إنها نوع من التعدليب الذلق الذي يهارسه البطل على نفسه.

والمرير في الأمر أن هذه " المازوشية" هي السبيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته ، الأنها تأكيد لسلامة عقله ، ودهم لتهمة الجنون .

ج... فاذا انتقلنا لل "أتفكير" كفعل مساند للبطل، ووضعنا منصوصاته في الأطار التللي:

_أقلع نهائيا عن التفكير: __أغمض عينيه . بالشعر . أنها جيلة على نحو ما حزنا على إنسانيته . والموسيقا . كذلك كانت الموسيقا رائعة . وحتى عن رسائل زوجه . والشعر بطريقة ما

وجئشا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير. ألا ترى أن إبشال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليها يحمل عنوى الآخر؟. هذا هو ما حشا بنا ألى وضع هذه النصوصات في جدول يسير على القاريء فهم عملية الإبدال.

ولكته في حين يخفق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلا مسانداً للبطل ، نراه غت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه . ثم ما يلبث الاخفاق أن يفرض نفسه _ رغم ومضة الذكرى في صورة المينين المعمضتين .

جـ ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل:

والتسجيل هنا مساند لساند. فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى. لقد امتد النسيان لل قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل لل التسجيل.

وعندما يلجأ البطل لل هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيت. فامتلاكه لاسم وقلب، لمقل وعاطفة، يميزه كإنسان عن سبائر المخلوقات. وتأي التيجة الطبيعية لكل ذاك في طغيان النسيان، واجتياح المذهول والهذيان. واللافت هنا أن البطل قد وصل لل المرحلة التي أضحى فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته. فقلد انتقلت زوجته حبيبته من عالم المشخصات لل عالم المجردات عاييش لاستقبالها كرمز في عالم الموت.

هذا هو عــالم المساندين . فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فصاليتهم وصيرورتهم كان لنا أن نقول :

ان السمة التي تجتاح هولاه هي السلبية و والسلبية قد تظهر منذ البداية كها هو شأن
«الحلم» و«التضجير» و والتسجيل» . وقد تلتقى مع السمة الانجابية ، لكنها توولان معا لل السلبية
كها هي حال الذكرى . وحتى لو كانت السمة الانجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله ، فإن
هذه السمة تخفق في فرض نفسها ، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل» . وإذا استطباع أحد
المساندين أن ينتهي بصورة إنجابية - كها هو الأصر في حال «التمثل» ـ فإنه لا يستطبع ذلك إلا
بفضل مساند آخر . وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتضات إلى أن مساند المساند ينتهي لل
الإخفاق .

وفي بعض الحالات يمتنع النص عن الجهر بالتنيجة التي يفضي اليها الفعل المساند، عما يوهمنا بامكانية نجاحه . ولكننا ـ حتى هنا ـ وهذا هو شأن التذكر والذاكرة ـ نستطيع أن ننلمس النهاية منذ البداية .

وفي كل هذا وذلك، فان مساندي البطل يتهون الى المجز والاتخاق. ونستطيع في هذا الصدد أن نقول: ان المالم المساند للبطل عالم "ملفوم" من داخله، مما يهيء اسقوطه في أي لحفظة. ولكن الكاتب وهنا تكمن احدى خصوصيات كتابته لليسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنها هو يستفيده حتى آخر طاقة فيه عما يمّهد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الاقصوصة والتراجيديا.

ه لما عن فاعلية المسائدين. فأما عن صيرورة المسائدة فإنسا نلاحظ تباينا مطرداً بين علمين، عالم الحياة الانسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يبتلع

البطل.

أن نظرة متفحصة لل عالم المساندين تكشف ان الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد. فالبطل يذكر أولا ثم يتمثل في مرحلة أخرى وعلم في مرحلة ثالثة. وهذا يعني أن هناك تدريجا عضوياً في الانتقال من صالم الواقع لل عالم الاواقع. ان البطل يبتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة لل حلم حينة وحسب. ولاشك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة. . . . قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية ، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها ، فتحولت لل مجرد حلم جيل بعيد.

وإذ يحاول البطل التشبث بذاكرته في عاولة جديدة الاستحضار ماضيه ـ نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطردين الحاضر والماضي، بين الحياة اللاإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة . فالذكرى تحولت في تشبث بالذاكرة

ويقدم الانتقال من التشبث بالذاكرة للى النامل دورة جديدة من دورات التباحد المطرد بين الماضي والحاضر. ولكن مصاومة التباحد هذا تأخذ شكلا أصنف عما كان عليه في الدورة السافة .

واما الدورة الثالثة والأخيرة فإنها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهى بقرار التسخيل.

" ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلُغ حـده الأقصى اذ أصبح التذكر نوصاً من التعليب الذاتي الذي يفضى بصاحبه الى اليأس القاطم فالذهول والمليان .

وقد يسأل سائل: أين هي الرسائل من هذه الدورات؟

ان عالم الحياة الإنسانية كها يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه لل الزوجة. فالزوجة عالم يصدعند البطل حتى الشعو والموسيقا. والزوجة عالم "مزدوج" وجهه الأول هو الصورة الثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود. ووجهه الثاني هو الصحورة الواقعية التي تعبر عن معائلة امرأة سجين. وضعفها وسقوطها الآلا؟. وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالملاقة بين عالم الزوجة الزدوج ، وعالم الـزوج السجين. فكلما ابتمد الزمن بالـزوج عن حياته الإنسانية ، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي .

وهنا يكمن _ في رأينا _أحد مواطن الروعة في هذه الأتصوصة . فالرسائل تقصح عن وجه مقاوم في البداية وعنيد . وذلك هو الوجه المثالي للزوجة ، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته ، بين البطل وحياته الانسانية . لكن هذا الوجه مايلبث أن يشحب ويتهاوى فتشحب الرسائل ، ويتهاوى المساندون ، ويبتمد البطل عن الماضي ، وتتسع الموة بين الحياة الانسانية وحياة السجين .

المعارضون

وأول ما يفاجئنا في المعارضين هو الرعب. وسرعان مانتين أن وجه الرعب هو السيارة السوداء. وهو وجه يتحول من سيارة موداء لل عربة خيول، فعربة من عربات دفن الموتي.

وهذا التحول مشحون بالدلالات فالسيارة السوداء تضم الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث. وأما عربة الخيول، فانها تعيد لل زمن قديم ما يلبث أن ينفتع على زمن أقدم منه تمثله عربة دفن الموتى. ولما كان الزمن هنا على علاقة بالموت، فإنه ينفتع على الزمن المطلق عما يضغي على السيارة السوداء وجها من وجوه الموت.

ويأتي ضمير الجياعة في قوله: " دفعوه للى السيارة السوداء كاشفا عن الحقيقة ذاتها». و"اللين" دفعموا بالبطل للى السيارة السوداء غير محددين ولامشخصين، عما يعني أن وجمه الرعب خارج كل الأسماء والتميينات فهو بلا امسم ولا هوية، وذلك بالقياس للى البطل الذي يتحدد باسم وهوية، وعرص عليهما في حياته وعاته،

" همم أ ، ومسارة سوداء ، وزنـزانة ، وأعيال شــاقـة . هذا من جهــة ، ومن جهــة أخــرى ، لاحكياً تضائياً ، ولامذكرة توقيف ، ولاسيارة عدالة ، ولاسجنا عادياً ، ولاشرطة تبرز هويتها وهي تمثقل البطل أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لايحده اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات؟

فإذا انتقلنا لل بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجلنا أفضل إطار لها في الجدول التالي : ـ

الرعب الذي (بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة . `. • .. هم الذين دفعوا بالبطل (إلى السيارة السوداء . . . • .

_السيارة السوداء .

ـ العربة السوداء التي مضت بالبطل في ظلماتٍ أيامٍ طويلةٍ موحشة . . . » . _ القيد سيبا أن البطل «ليس مارداً يُفلُّ الحديد» .

_السجن سيا أن البطل (ليس عصفوراً يعبر السموات).

_الحلم المخيف للزوجة ؛ هذا الحلم الذي يهجس للبطل قبالوت والفناء؟ .

..الحفيد الذي «اشتنت حرارته». _الصخور التي «قست أكثر».

- منطوق كفيه التي «ترفت دماً أصغر فاسداً عِرق إهابه الملتهب».

_الأقدام التي «ركّلته ونَقل على حمّالة». _النسيان الذي «يمتد إلى حقله وحواطفه».

. العربة السوداء (وهي نوعٌ من عربات دفن الموتي).

لو قلبنا صفحة هذا الجدول بحيث يتحول الأعلى إلى جانبي، والممودي إلى أفتى لحصانا على سلسلة تأليفية جديدة تمكننا من استخراج عمق جديد للمعنى، فالسيارة والعربة والقيد والسجن والرزسزانية والجدار. . . كلها من صنع الإنسان، بينا الشمس والسريح والحديد والمسخور من صنع الطبيعة. فأما صاهو من صنع الإنسان فإن الإنسان يسخره للقضاء على الوسي الإنساني، والتمهيد لاتهام البطل بالجنون، وأما ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكن قد تم استلاب وهي البطل، وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعانئة حتى تبدأ صورة المالم بالامتواز أمام عينيه، ويدخول في ربعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تممل ضده، وأن العالم، حتى الطالم باتم عليه عليه المنائزة في صورة الخللان المذي يؤول إليه، فلقد احتى إهام، وينيب في عالم النسيان، فالهذيان، احترق إهابه، ونزفت كفاه، ولم يبق له إلاأن تركله الأقدام، ويغيب في عالم النسيان، فالهذيان،

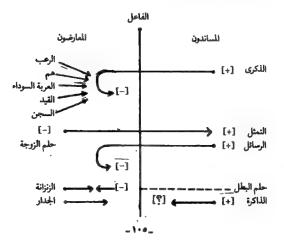
، ولكن طينا أن نمازحظ أن البطل "عبدالقادر ربيعة " الإسقط معنويا، وإنها يسقط ماديا. فهو الإجهزة الرعب على وثيقة استسلامه، وإنها يقاوم حتى تتلاشى قواه، وينهار.

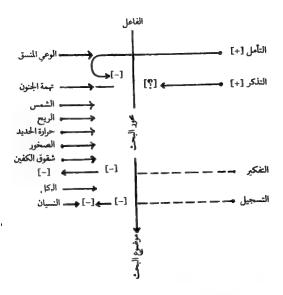
هذا عن الفعل المعارض في ذاته. فأما عنه بالتقابل مع ضده، فإن الحركة التي ترتسم حركة متناقضة. ففي حين يتجه الفعل المسائد من القوة الى الضعف فالانحدال، نرى الفعل المعارض وهو يتجه من القوة الى الاقوى فالأكثر قوة. ولعل هذا مايفسر الانتقال في الفعل المسائد من الواقعية الى التجريد (في اطار الحركة الدائرية)، في حين ينتقل الفعل المعارض من المبنوي الى للادي.

هكذا يبدأ الفعل المعارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والرنزانة والجدار، ثم ينتهي لل الحديد والصخور وشقوق الكفين النازفتين والأقدام التي تركل البطل. فاذا الثمننا لل أن مساندي البطل . في معظمهم .. من النوع المعنوي، وأن معارضيه .. في معظمهم من النوع المادي، جاز لنا أن نستشرف النتيجة التي آل اليها البطل، وهي السقوط، ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البداية يهيىء لمثل هؤلاء المساندين. فصموده يتوقف على قدرته الذاتية الجسدية والمقلية والنفسية، وإنها يحق لنا أن نتسامل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن، فياستثناء الزوجة لانلمح للبطل رفيقا واحدا يمكن أن يستند اليه، وإذا كمان وجود البطل في زنرانة منضردة يفسر لل حد بعيد غياب الرفاق في السجن، فكيف يمكن أن نفسر غيابم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء؟

الرأي في ذَلك أن البطل مناضل "بلا رفاق". وأنه يتتمي لل طبقة، ويموت من أجلها، وأنه يتتمي لل طبقة، ويموت من أجلها، وأنه يواجه قدره وحيدا ويموت وحيدا على غرار البطل التراجيدي. أفدلا ترى كيف ناضل "أوديب" من أجل شعبه، وكيف كان كلها جدَّ في ازالة اللمنة عنه كان يقترب من قوره؟ والأشد إيلاما هنا أن البطل يناضل من أجل طبقة لايتفك أفرادها يتآمرون على صموده، ويسترون زوجته وهو في السجن. أفلا يرسم "صبي الفران" هذه اللوحة بكلتا يديه؟

وربيا كـان من المفيد أن نجسُـد كلُّ ذلك في تصويرة ترسم المساندين والمسارضين وهم يفعلون ويتفاعلون على عور البحث .





وبتظرة هادئة متأنية ، سيكون في وسع القارى - انطلاقا من هذه التصويرة ... أن يقرآ الاقصوصة بمفرده ٢١٦.

واذا كان من فائدة لهذه التصويرة فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار مايفعله النساجون. فالفعالون-مساندين ومعارضين _يتسجون أفعالهم جيئة وذهاباء صعودا ونزولا حتى يكتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية .

وعند هذه النقطة من البحث يجدر بنا أن تتوقّف قليلا لنلقي نظرة لل الوراء نطل بها عل ما أنجانا وما يتنظر الانجاز.

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خـلال التصويرة النموذجية التي أعددناها لفرضية " غريباس " . وقلنا في حينه إن تلك التصويرة تقوم على محور الرغبة أو البحث . وقلنا ان قطبي هذا المحور هما الفاحل والرغبة . كيا وجهنا النظر لل محور يتمامد مع هذا المحور الأفقي، ولايكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصبرورة

فإذا التمتنا الآن لل الوراء وجلفا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل، والمحور العمودى الذي يبنيه المساندون وللعارضون. ويقى اذن أن نعود لل المحور الأول، محود المحث لرى عن أي شيء يبحث البطل، وفي أي شيء يرغب.

ونقرّح لذلك أن تجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة في الأقصوصة ، ووقرّح لذلك أن تجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة أن التلمسه بشكل سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالخضور، فعوضوع البحث اما أن تقع عليه مباشرة غير مباشر من خلال المتصوصات التي تشير لل استلابه من البطل ، واما أن تقع عليه مباشرة في المصرصات التي تفصيح عنه .

استرب الرسان المسارية الماسان المسارية الماسان المسارية الماسان المسارية الماسان المسارية الماسان الما	غير مباشر من خلال المنصوصات التي نسير الى في المنصوصات التي تفصح عنه .
[+] مايطلبه البطل	[-] ماسلبه البطل
	هي "حيث ظل يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها "
	الإنساني "أو استبدل بها الحوف، البناهة والتشويه " أو استبدل بها الحوف، البناهة والتشويه
	الاتلتم
	بالحديد، أو مسجد، أو النافلة الوحيدة التي لاتتسع للحلم. ناهته التي حلت علها البلاهة. _حياته الانسانية التي توقفت عن التقدم.
	_ فرحها الذي حلّ عله " أحزانها التي تنفها له رياح حراء ساخنة " .

[+] مايطله البطل	[] ماصليه البطل
" حياتها هذاك " . " " الحقيقة بكاملها " عن حياتها .	صصورتها الجميلة التي استبدلت جا " صورتها المسوخية المتداعية " . محياته حيث يهجس له حلمها " بالموت والفتاه .
- الحياة (بشكلها المطلق)، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال دورة حياته السافة - دررة حياته السافة - دروة عياته الجميلة دجه زوجه الجميل حكايا الأمهات وتباليلهن دلك عن الطبيعة الساحرة ديض الحكم الصغيرة التي حفظها عن الحياة:.	ــ حلمه في أن يكون مـاردا أو عصفورا قادرا على الهرب من السجن .
	- وعيه الانساني الذي "ينساب من يين أصابعه خلسة ". ووعيه حين "حدثت له أشياه كثيرة في خيبويته في خيبويته في خيبويته حقله حيث " الانهام بالجنون يتريصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه

[+]	[-]
مايطلبه البطل	ماسلبه البطل
ــ جمال زوجته اذ" يذكر أنها جميلة على نحو ما " . ــ روعة الموسيقا . ــ روعة الشعر .	- ورسائل الزوجة أنسانيته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها أحلامه بالشعر والموسية وجهال زوجته ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وواطفه " ، و "كان يمتلك ذاكرة " . و "كان يمتلك ذاكرة

لو تفحصنا الآن منصوصات هذا الجدول، وأردنا تقليصها لل وحداتها الكبرى، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين:

الأولى وهـ و ما سلبه البطل. وهـ أا الاتجاه ترسمه حياته الانسانية بجميع أبسادها.
 فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة ، وحرية البطل ، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فانه يطوى في وجنيه فرحها وصـوبها وصـوبها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ورعيه ومقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والوسيقا.

 __رائان رهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به عمائة الاستلاب. وليس من الصعب أن تلاجظ أن مايبحث عنه البطل يتفق تماما مم ما افتضه. فجل ما يطمح اليه هو استعادة دورة حياته السالفة. وهي الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجانبية كمحكايا الأمهات والحكم التي حفظها عن المجالة.

وريا كان من اللافت أن البطل في بحثه عن رغبته _يلح على مفهوم الجال، حتى لتتردد كلمة الجال وحدها في ستة منصوصات. قإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جال، والموسيقا جال، كان الجال يغطى نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة.

ولعل هذا مايفسر مرة أخرى ومن منظور آخر عنوان هذه الأقصوصة. فالتشويه الذي خضم له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه، والصلاة من أجل الجهال.

ومن اللافت أن البطل الذى اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لايحمل أية رضة في تجديد عهد النضال . فإرادته المستلبة ووعيه رعقله وذاكرته وحتى أحداده وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذى ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي . فلقد هيمنت السيارة السوداء _ بكل ما ترمز اليه _ على البطل، ووضعت مطاعمه في موضوع متواضع بسيط : زوجة " وشعر " و

ولكن ، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع . الفاعل هو البطل، وموضوعه هو حياته الانسانية . ولكن هذه الحيلة في قبضة فاعل آخر هـو " هم " ، أعني المخابرات. واذ يتمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول، فانه يجوله من فاعل الى موضوع بحث . وعلى عور البحث ينتصب المساندون والمارضون بها يفضى الى التصويرة السردية التالية

Le Schena parmii

الساندون

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة.

فالمقولة الدلالية "عدد المستحده التي ترتكز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت. ولما كانت المقولة الدلالية ـ خلافا للمقولة الفلسفية ـ تقوم على حدين ضدين، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت. ونحن لانبحث عن هذا الحد بشكل تجريدى أو منطقي، وإنها نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها. وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدى الموت. فحدا المقولة اذن هما الموت والحياة، وهما حدان ضديان متعارضان.

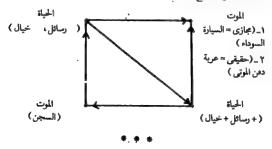
الموت والحياة

ولكن الموت الايقضى على البطل مباشرة، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص. والم مقصوص. والم مقصوص والله مقصوص والم الموت التمسك بخيوط وانها هو يضع البطل في السجن أولا عما يسمح له بالمقاومة ويتبح لمه فالسجن وان كان حصرا للحياة، فإنمه ليس فتلا لها. انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو من جهة أخرى ليس حياة، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الحيال ما يلبث أن يَغفَن في أداء مهمته حيث أَعلَن البطل إقالاعه النهائي عن التفكير. كما أن الرسائل تَففق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطفى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف.

ُوهنَا نرى أن الموت الذي بدأ مجازيا في هيشة العربة السوداه، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتي .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل؛ في سلسلة تأليفية "Chaine Syntagmanyar" من أربعة منصوصات :

سيارة سوداه/ تضم حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/ قانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هلد هي البنية المعيقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المدى . فلكي يكون هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة ، لما كان هناك مقصوص وإنها مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت لل الحياة ، وصن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهاشي . . . فانمه هو اللذي يجمل من الخبر أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع الصلامات عند «غريباس» والتحليل الشكدلاي عند «فلاديمير بروب» قلنا إن «غريباس» على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة للقصة العجيبة ــ عاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدي مستفل . والأمر ــ بطبيعة الحال ــ شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مثان الأقاصيص ، وتطويس المدة المنهجية المختصة . ولكن عمل «غريباس» وكل للدارس العلاماتية يندرج في هذا الاطار .

لقد استطاع وبروب - يعمله الجبار _ أن يجدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص المحبية ، كيا استطاع وبروب - يعمله الجبار _ أن يجدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم تسعى الدراسات الى تميز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكيا أصبح في مقدور كل من يمتلك منهج وبروب أن يصنع قصة (عجبية » ، فانه سيصبح في مقدور كل من يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاه .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانساج المنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني اسكانيـة انتاجـه بكل بساطـة . وهنا تكمـن المواجهة الخفية بين عـالم التقدم وصالم التخلف . فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لفة الآخر وعالمه الدلالي والملاماتي .

العالم الأول يضم الصائم الثاني في العقل الالكثروني ، بينيا يبقى الصائم الثاني يتسامل : ما علاقة العلم بـالأدب؟ وما فائدة الاحصاء في التقد الأدبي؟ ومـا نفع البنيوية والعلامـاتية؟ وما الجدري من المناهج الحديثة؟ .

واذ أعتذر عن هذه المداخلة الصارمة ، فانني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا لل أقسسوستنا كان لنا أن نقول: أن البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة . فيادام الكاتب قد بدأ أقسوسته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر لل الحياة عن طريق الملاموت . وسواء في ذلك أن يجمل اللاموت اسم السجن أو المنفي أو للرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما وصلنا لل الحيــاة كان بــامكان الأقصوصــة أن تتوقف أو آن تتطور من جــديد في اتجاه الــلاحياة فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللاحياة ، كها قد تتابع تطورها حتى بلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمثل هـ فـ فـ اطلقات أو هـ فـ الأدراج الثابشة بمحتويات وأسياء شتى . حتى اذا مــا اكتمل المربع العــلاماتي اكتملت بين أيــدينا الحلقـة الأولى من حلقــات توليــد المقولــة المعنويــة الأساسية .

وقد يخضع المربع العلاماتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هـذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤمسه ، والعلاقات التي تبنيها .

فاذاً سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تتمي اليه ، قلنا ان الحصوصية تكمن في البنية السطحية ، أو التصويرة السردية ، فللكاتب أن مجتسار مسائديه وممارضيه ، وأن يملأ الأدراج الفارضة بها يشاء من المحتويات ، فالحلقات الثابتة ، أو زوايا المريع ، بالإضافة لل جبرية الاتجاه ، . . كل ذلك يشكل المطيات الأولية للبنية العميقة للاقصوصة ، وأما التحرك داخل هذه البنية ، من اقتصار على بعض حلقاتها ، أو تشعيب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هكذا يتشابك المساندون بالمعارضين ، ويندغم الوضوع في البطل والبطل المضاد . فالكل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجل في الكل . وحل الملاماتي أن يفصل بين هذه المتداخلات ، ويحل تلك المتشابكات فالأقصوصة لاتقلم أي عنصر عل طبق من ورد . وإنها هي تمد منه طرفا لتسحيه ، ثم تمد طرفا آخر من عنصر جديد . وحين تعود الى المنصر الأول ضانها تزوده بنسيج آخر . . . وهكذا . .

وبقى مهمة العلاماتي في البحث عن هذه الأطراف المزقة ، والأشاد المتناثرة من أجل بناء الحيط الأعر.

إن دراسة هذه الأقصوصة نعني اذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكاتها وتساخعلاتها الغريبة والعجيبة ، وربيا كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها ، فهل نستطيع أن نتساءل مرة أخرى ... عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ ، هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية فالتشويهية التي راح يجربها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على بده ، فإن ألا تصوصة التي بين أيدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟ أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيشا . هكذا تتقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا .

ولعلنا هنا نضع آيدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط الزمن اللذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي الأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا المنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا المناق . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه المنوات . وهازمن ليس ماضيا يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل بطبيعة الحال أن يعود اليه ، فيحاول عبد حمله الى السجن ، وعمارسة اللعبة السلازمنية . وهكذا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟

وُمرة أخرى تنهض صورة وأوديب، ، لا وأوديب الملك، وحسب ، وإنها وأوديب، الذي وحسب ، وإنها وأوديب، الذي وحسب له المنافقة ال

الهوامش

أصدرت مجلة عده عدم الفرنسية كتابا بعنوال ونظرية جنامعة خصصته لعدد من الدواسات النظرية التي
 دارت في المجلة وحولها على مدى مسنوات علديدة. وكانت دواصة فباوت التي يعشوال قدواما، قصيدة، رواية» من الدواسات التي تصدوت هذا الكتاب:

"Theoret d'execuble", ed. Do Send, Call, ed Oard, Pares, 1966

٣) المقصرص عدده هو الاسم الأجنابي سيسسده الذي تنفري غنه جيع الاسهاه التابعة فلذا الجنس من قصة بسده وأحدوثه سعده وأحدوثه معاسدة من اللاتينية سيسه التي تعني قرأ بعدوت عداله ثم أصبحت تعني "عدد" أي قصى ومن معانيها: ما ينفل كتبابة أو شفاها من أحداث حقيقية أو خيالية .

٣) نشرالبحاثة الشكائن الروبي ففلانيمبر بروب كتابه الذي بعنوان فصوؤولوجيا القصة في صام 197 . ويعد هما الكتاب الأساس النهجي الذي قامت عليه المدواسات النظرية والعطيقية في جال غليل المقصوص ومعظم بجالات العلوم الانسانية . فلقد استطاع فيروب في غليله للقصص العجيب عند شعوب الاعماد السوفيتي أن يكتشف البنية التي تمكم هذه القصص . ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدادي والشلائب القصة الم يعكن أن تتجاوز الإحدادي والشلائب وأن ما ينطبق على القصص المجيب عند جميع القصصي ، وأن ما ينطبق على القصص المجيب السوفيتي ينطبق على القصص المجيب عند جميع الشعوب الأحرى . ومن منا تتكشف كونية القوانين البيوية التي تحكم هذا الجنس الأمهي . ومن هنا واح كلود ليفي ستروس يعدد «ورب» أبا للبنوية . وهو الآن قيد الطباعة .
للبنوية . وقط للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجه في العربية بالاشتراك مع المديدة بن عمو» . وهو الآن قيد الطباعة .

غ) نشرت هذه الأقصوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق أوائل عام ١٩٨٠م.

Anthospoliges Streetwele' - Accounts Columns - cd, Plan - page - (97) - 2 - 334

٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوص وانها يفترضه النص.

٧) ويقرم للربع في الأساس على مقولة: ذات حدين ضديين (أ/ب)، كالحياة والموت، والشخافة والطبيعة
والمذكورة والأنونة... الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة للمنزية اسم «المحور الدلالي والذي يمكن رسمه
على النحو الثال:

وإنطلاقا من التقابل بين هذين الحدين يمكن أن ننثيء علاقة جديدة خاصة بكل منها، وهي علاقة النفي:

1 1 1 1 1

_ قاما العلامة الأولى (ا/ ب) فهي علاقة ضلية عصصه عصصه عصصه

_ ومثلها هي العلامة بين (ن أ/ نُب)، وانها تسمى لما تحت الضلية».

_ وأما الغلاقة بين (أ) و (ن أ) فهي علاقة نفي مسيد عصد

.. ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب).

وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تضمن مستعده مسعد.

_ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ).

ـ وأما الملاقة بين هاتين الملاقتين الأعربين فهي علاقة تكاملية.

ؤلكي تكون الصلاقة ضدية بين حدين فياته بجيب ويكفي_ كها يعلمنا دخريهاس ه_ أن يكون نفي (أ) أي (ن أ). متضمنا لـ (ب) ، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمنا لـ دأه .

أذا قلت: لأذا لم تدرج أحلام البطل وتخيله وتتله . . . في هذا الجدول، قلنا إن هذه وأشب اهها تنتمي ال الأكتاب المسائدة أو للمارضة للبطل ولا تنتمى لل صفائه.

٩) بعيدا عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات التمييز بين فاعل سهيه وفقال سعيه ومفاعل سعيد فإننا ترجه النظر الى هذا التصريف الذي يقدمه أحد الصلاماتين ... وهو سعيم... لمصطلع دفقال»: وفالقنالون هم الكانتات أو الأشياء، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان، ويأية طريقة كانت، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط، وعلى النحو الأكثر سلية».

وانها نشير إلى مـذا التعريف لكي نجنب القـارىء التقليدي صـدمة النظر الى المسانـد أو المصارض كثيء لا كشخصيـة ، فقد حل مصطلح «الفصال» ــ تدريجيا عل مصطلح الشخصيـة في علم الصلامات لأنه يقطي الكانتات البشرية والحيوانات والموضوحات والمقاهيم.

ولما كان ذلك في حاجة إلى بحوث نظرية مسهبة لمرضه وتوضيعه، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوهننا المبدئي بتجنب الدخول في التفاصيل. فأما من أواد التممق في كل ذلك فإننا ننصحه بالمودة إلى أهمال «غربياس» ومعجمه الملاماتي.

١٠) الأرقام داخل الجلول تتناسب مع منصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع.

 ١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن اخضافها في مواصلة الحياة عل طريقة المتاضلين. وفي هـ لما السياق تقول: «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش. اني بائسة».

١٢) على أن نفهم السقوط هنا بالمنى النضائل لا الأخلاقي.

١٣ كترسز الملامتان (+) ه (-) في التصدورة السابقة الى الفاطلية الإنجابية والسلبية للمساندين وأما صلامة الاستفهام (؟) فإنها ترمز إلى غياب القيمة التي يتهي إليها أحد للساندين. ففعله غير عمدد التيجة لا سلبا ولا إنجابيا.

وأما السهم (.......) فؤنه يحدد اتجاه الفاحلية التي يقرع بها الفعال، والتيجة التي يؤول اليها. وأما الحط المقطع (......) فيمز الى أن المساند لا يقدم أية فاحلية في حلقة. فهو يبدأ سليها وان استدعاه البطل لنجدته. 18) يشير هذا الرمز ((A) فل دلالة الوصل، في حين يشير مقلوبه (٧) فل دلالة الفصل. والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل منفصل أو مستقل، وإنها هي في قبضة فاصل أخر.

مستويات شعر الغزل عند العقاد

د. أهد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأديبة في إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، في محاولة للوقوف على سهات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب الصربي خلال القرن الذي نستشرف الآن نهايته، والذي يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت حلاله مياه كثيرة في القنوات، وهبت نسائم غنلفة من أنحاء متفوقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه، تشبث فريق بها، وتردد آخرون ازامها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة في الزمن الأني أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على التاجع الأدبي تنظير وابداعا.

"ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا ـ على الأقل في النصف الأول من هذا القرن ـ والتي ما نزال تشهد مزيدا من هذا القرن ـ والتي ما نزال تشهد مزيدا من هذا النقاش، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغيض هذه الصلة أو تختفي في حلقاتها ، وتغيض هذه الصلة أو تختفي في حلقات أخرى، بها يعود أثره على ملامح النظرية التي يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا .

وربيا كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التي تعين على الوصول للى المدف الذي أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استفرت في الأذهبان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربي الحديث، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٩٦٨ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار، لأنه إنتاج مشفوع بتصور ألم هذا الإطار، لأنه إنتاج مشفوع بتصور نقدى _ يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة _ طرحه صاحبه في عجال الكتابة التربية، مناقشة لأعيال إبداعية أخرى، أو تأصيلا لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقي، ثم أنه إنتاج كان وما ينزل للنقاش سواء في حياة صاحبه التي انسمت بالحركة الفكرية المتصلة وإلحادة أن ينزل المتال الأراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربي المعاصر، أو بعد عاته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد، ولقد كان عام المعام المعربي وميونائيل المعربة لطرح التباؤلات من جديد .

غير أنه ربها بلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة ، أنها مناقشات لم غير أنه وبها بالمقاد خاصة ، أنها مناقشات لم غيل في كثير من الأحايين من آشار الانتصار له أو عليه ، ومايتيم ذلك عادة من رجحان كمفة " الخكم " على كفة " التحليل " وهما خطوتمان في النقد الأيبي ، يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهها بحيث يأتي التحليل أولا ويتبعه الحكم اذا جاء في صوت يشف أكثر عما يصرح .

ولعل من آنسار ذلك أن عبد شعر العقداد عند بعض النقداد شعرا يمثل قصة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبه نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا الفرنا على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد " من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم الفرنا على حين يرى آخرون أنه معظم شعر العقاد " من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر اس ويرى آخرون أنه رغم بحاربته لمدرسة شوقى ظل يدور في إطارها في النهاية"، بل إنه ربيا تتباين الأراء حول تصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة " ترجة شيطان " فتضمها بعض الأراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعرى الحربي في أوائل هذا القرن(") على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة (").

ونحن الانريد أن نقلل من قيمة هذه الأراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعرية عنى واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد وهو عشعر الغزل عبحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجرية في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة المقاد الشعرية في عجملها حرية يأن تثير كثيرا من التساؤلات الأنها بدت الحديدة ؟ أيا كان ممنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة من خلال النظر أو التطبيق مما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استجياء، وربها كان السيوال الرئيسي النطيق مما منذ الله طرحته، هو نفس السؤال الذي شفل به شعراء ونقاد أوربا في القرن التاسع عشر منذ الذي طرحته اهو القرن التاسع عشر منذ من جديد موقعها على حريطة «الفائلة» لاعلى طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن من جديد موقعها على حريطة «الفائلة» لاعلى طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرسي لوتر يامون الذي كادم بأن ينهي عصره القصير عام ١٨٧٠ : «القد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل عناك فلسفة وراء الملم، فهل عناك فلسفة وراء المسمر ؟ «أنا» وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه ما زال سؤالا واردا، وتسامل بدوره: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا « بجانيا » تحل به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن

يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلافا أن يقدم أدني إسهام في الشكلة الأزلية للممرفة؟ دو يضيف قائلا: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نبواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحتفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أسامنا إلا أن نحياول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولبدت افتراضات خياطئة حيول صمور بدوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها، (١٧٠٠)

ولعل الفارق الرئيسي بين هدف سؤال أضلاطون، وسؤال لمونز يامون أن الأول حاول أن يضم الشعراء على هامش «الفائدة» بينها حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التي شغلت جيـل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها تـوهجا ظهور مـذاهب أدبية كـالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة في فروع المصرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفسر وكذلك علم اللغة ، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ ـــ ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ ـــ ١٨٦٣) وبرونتير (١٨٤٩ ـــ ١٩٠٦)١٠١ ، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تنردد أصداؤها بين الأداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى اروح الأدب في أوربا؛ في القرن التاسع عِشر، وهي الروح التي استفاد منها العقاد القارىء النهم للثقافة الأوربية في شباب المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة الى أعدام الفكر الأوربي الله اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جعت في كتب الاحقة، ففي كتباب اساعبات بين الكتب، الذي نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩، سنــة ١٩٤٥ والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ منة ١٩١٦ (١١٠ ، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمشال جوستاف لوبـون، وأناتول فرانسي، وشكسير، و وردزورث و اينشتين وبتهوفن ويرناردشو ، وبودلير، وليرنارد دافنشي. . . النع . كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، والكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كنانت إحمدي مراياه ١٠١١، وإنها كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربي كانت بدورها غزيرة، وبآراته الشخصية التي تجعل هذه القراءات تؤول اليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقاً لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعرى في الديوان(١٧٠).

ومن ثم فقد خرج المقاد بتصور نظرى في الشعر قدمه في صواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه . وحظى هذا التصور باهتيام كبير من دارسيه وناقديه ، ولا نريد أن نفود إلى هذا التصور إلا في أقل الحدود التي تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد ، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقا بها نحن بصدده ، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تمبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصوره، ومن هنا فقد عاب المعتاد على المجاد على المعتاد على المعتاد على المعتاد على المعتاد على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم التلك الناذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الضريين. . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسياء وأولئك المذين عيدون وصف المسائرة أو عجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية عيزة ١٩٥٥.

وهدو بحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المساصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كها كانوا يفهمونه في المون الوسطى جين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كها إلمجلس وشاعر الموبن الشاعر المجلس وشاعر المطبعة). . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوه المناعر الحر في التعبير عن ذات نفسه ، والإهراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنين الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه ، والإهراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففي بادىء الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس المحراه بالمطالب الاجتهاعية لأنها تكون شغل كل انسان في هذه الفترة واذ تراهم في روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قالم يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأقراد الذين يمرفون لهم استقلالا عن الجاعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق النين يمرفون لهم استقلالا عن الجاعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق الناول والإحساس بالطبيعة والحياة ، فيرى المطلع (عل شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكرن قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا في التصوير والتلوين ١٠٠٤٠٠٠

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل عورا رئيسيا في نظرية المقاد المُمرية كلها سواء في كتاباته النقدية ، أو في دراساته التطبيقية على شعراء آخرين ، أو في إبداعه الشعرى الذي حاول فيه أن يكون شاعرا و ذاتيا » يرسم شعره صورة لعلله الخاص ، في مقابل نموذج الشاعر و الغيرى » الذي كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل في هذا العصر، وهو النموذج الذي كان هدفا مباشراً لحملات العقاد النقدية في فترة عندة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر، الذي كان يسعى فيها يسعى إليه عند النقاد الأوربين من دعاة الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر في اكتشاف الذات الإنسائية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم في هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد ميادى، الثورة الاجتهاعية التي كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ بهاية القرن الشامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسي والاجتهاعي الذي أنت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة في أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور المجاهدة هذا الرومانتيكين الإنجليز، وعلى نحو حاص عند وردزورث (١٠) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل في مختارات «قرانسيي نحو حاص عند وردزورث (١٠) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل في مختارات «قرانسيي بالجريف» من الشعر الإنجليزي والتي سهاها « الكنز الندهيي» وكانت « مجموعة رائمة من

القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصي، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعي الله على كل حال فقد تغيرت خريطة الأولوبات في الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقيباس إلى الموضوعات التقليدية التي عرفها ديبوان الشعبر العربي قبله أو عرفها معاصروه، وكمان من الطبيعي أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطبابع الاجتماعي، أو الوطني بالمعنى المباش، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضّوعات قد عادت مرة أخرى في دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظري مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وإنها العيب في التقليسد)(١٠٠ ، وكان من الطبيعي في مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكانا بارزا، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد، وتقليدهم له، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقياط التي يقبلها الاتجاه القيديم، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التي تتعلق بنوع المشاعر المستعمارة أو المنبقية من ذات الشباعر، ووظيفة الغزل: الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة الجميلة الرئيسي أو الشانوي، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعبور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجيال الثابتة في الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الْعَلِير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه « بالعناصر الأولى ، في محاولة خلق «قصيدة غزلية ناجحة» عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك؛ عندما يحدث خلل في عملية المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه، وهـ و ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا في قصيدة العقاد الغزلية.

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من و فحول عشعراء الغزل في الأدب العربي، اذا أخلنا بالمقياس الكمى وحده، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجأة لن يأخلون بالفكرة الشائمة عن جفوة المقاد، وصلابته، وخشونته في الحوار، وعدائه للمرأة، وهي كلها أفكار شساعت على الأقل لدى المثقف العسام، وتسربت في بعض الأحسايين لل أقسارم بعض المتخصصين، وأشرت دون شك على اتجاه القسارىء العادى الباحث عن المتمة من وراء قراءة قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين، فيلا شك أن بصر هذا القسارى إذا امند إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه المشرى، أو الصيرف، وقد يصعد إلى أحد رامى، أو إبراهيم ناجى، أو علي محمود طه، أو الهمشرى، أو الصيرف، وقد يصعد إلى خلال مطران أو أحد شوقى وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وايليا أبو ماضى، لكنه خليل مطران أو أحد شوقى وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وايليا أبو ماضى، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى و نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى و نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى ه نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى قد يطلب عدد العقاد أشياء أخرى ه نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى قد يطلب عدد العقاد أشياء أخرى ه نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى قد يطلب عدد أن يمتد طموحه في الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين

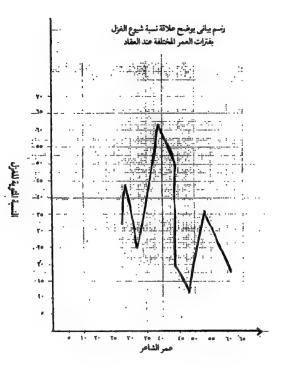
وربيا تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إتناج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت مابين عامى ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديموان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأصاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان أخران هما دديموان من دواوين» الذي صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «مابعد البعد» الذي صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هي التي تمثل التناج الشعري للعقاد وماورد في الديوانين التالين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيلة الغزلية لم تختف من دواوين المقاد في قترات عمره المختلفة ، بل إنه في مقدمة ديوانيه القصيلية الغزلية لم تختف من دواوين المقاد في المحجابه في مقدمة ديوانيه الخاصين من عمره يوكد على إعجابه بتجربة الشاعر الانجليزي هاردى الملدى كتب غزليات وائحة بين السبعين والثيانين من عمره ويقول المقاد: وإننى كنت أرى في زمن الفتوة أن الشمور والتمبير لايتهيان بانتهاء الشباب، ومنى بفي الشعور والتمبير لايتهيان بانتهاء الشباب،

ًا لجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة اكمية، عن درجة شيوع الغزل صد المقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة اكمية، هن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

۰.	-			**		_	_			T	_
7	١.,				-					_	_
المهوأن	12.15	القامرة		in de little	مدية الكروان	57.33	الله الله	المامر عني	at Kalon	نسبة الغزل في عبمل	القصائد والأبيات
.i.	1417	1417	1441	1474	±1,	1477	1477	1987	140.		
1 1	<u>}</u>	٤.	t	ĭ	33	22	٧,	٥	F		7
عِمل عدد صدقصائد عِمل عدد صدد أياتِ السبة القصائد المرن الأييات المرن الكرية لما القصائد	.3.	5	13	7.4	¥:-	17.	3	>	۸٦ ٠	LAY	7
ماد قمالنا التران	2	7.6	1	÷	÷	٤	2	5	=	F. A	1
عبل مدد الخيان	IAOF	7	Lott	114.	1341	14.4	1179	1880	1FW	11111	1
مدایات النزل	AIT.	٥٢.	1.1	311	440	Y L	1.5.	:	-	TTo.	
	13.21	PAJOT	4-7.4	14/21	OASTO	16,10	145.4	10,0	47.4	7.44.Y	
	FTSFO	34.10	19.4	13/20	YESVY	14.71	17.74	T0,74	18,41	۲۸٬۷٥	
انب تم الغروق التربة لمدم الأيات	Zydr+ rrypa	7.5.14-	./V,·0-	-Ye,e1.	ZTESEA- TTSVV	-4V(13%	-7Ye,3%	-11,01%		74,1A-	



و يمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية:

(١) تم إجراء الإحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة، وتلك التي تنتمي إلى حقل الدراسة
(الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات، لتحقيق مزيد من الدقة
انطلاقا من حقيقة تصاوت القصدة عند المقاد بين المطولة التي قد تتجاوز المائة بيت،
والمتوسطة التي قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا أو هبوطا، والمقطوعة القصيرة التي قد تصل
إلى البيتن، والتي تشيع في القصيدة الغزلية عند في بعض المراحل، كما يتضح من المقارنة بين
نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق.

(Y) النسبة المامة للقصيدة الفزلية في شعر العصاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه في نسبة الأشك أرتفاعا عنه في نسبة الأسات بها يقادب (٨٤٤٪) وهي نسبة الأشك في ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذي يتشكل من تسعة دواوين، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الراحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسي، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدي الذي تمالاً كلهاته المستوى الأفقى كاملا دون فراخات بيضاء على المتقد كان يمكن أن تمتل بيضاء على المتقلل (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تمتل والمعفير، والمعند، على استقلال القصائد بصفحات لانتشاخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراخات البيضاء والرسوم،

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان الآخر، ففى المجلد الأول: ديوان المقساد، الذي ضم الدواوين الأربحة الأولى (يقظة الصباح، وهمج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل) كانت قصائد الضرل منشة بين القصائد الأخرى، أما في المجلد الشانى: خمسة دواوين للمقاد، والذي ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفا الشانى: خمسة دواوين للمقاد، والذي ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل في كل ديوان على حدة، وإن كانت قد أخدت مصميات متعددة، فسميت في هدية الكروان وفي وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت في أعاصير مغرب تحت عنوان «في النفس» وفي بعد الأعاصير تحت عنوان «نيجوى» وفي عام ميير تحت عنوان «نيجوى» وفي عام ميير تحت عنوان «نيجوى» وفي بعد الأعاصير تحت عنوان «نيجوى» وفي بعد الأعاص عليون «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيجوى» وفي بعد الأعاص عليون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيجوى» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عليون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بعد الأعاص عنوان» وفي بعد الأعاص عنوان «نيون» وفي بع

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى في ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للفرنيات، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين في قمة اكتبال الرجولة والتألق في المقد الثالث من هذا القرن، على حين تتحقق أدنى نسبة في «صابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأيات حوالى ١٧٪ فقط، ومع ذلك فلا ينبغي استخلاص نتائج كبيرة من هدله النسبة، لأن الأيبات حوالى ١٧٪ همي قضية «الموضوعات ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى، هي قضية «الموضوعات البوسية» وإمكانية معالجة الشعر لها، ومن ثم فينبغي أن نعتبر أن أدني نسبة غزلية تحققت في الديوان التألى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأصاصير الذي طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوال ٧٣٪ والأيبات حوال ١٥٪ وهي نسبة يمكن أن تكور لما دلالة تسوافق مع العمس، رغم محاولات العقاد السفنية الإنسادة بــــ ((هــاردي)) وغزلـه بعــا. السبعين، ورغم تفرقته بين الحب والغزل في مقدمات دواويته.

(٥) التفاوت الذي يوجد بين النسبة المتوية للقصائد والنسبة المتوية للأبيات والذي يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، اذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلها زادت النسبة المتوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة عامة في الديوان. وهي حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا في الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، في حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة المعامة لأبيات الديوان، ولعل سب وجود هذه الظاهرة في هذا الديوان على نحو خاص ، وجود القصيدة الن الرونية (الحب الأول) التي عارض بها العقاد ابن الرومي، والتي تجاوزت أبياتها المائة والستين بينا فمثلت أبياتها نحو حاس الديوان على حين عدت في إحصاء القصائد،

قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأصرى، إنها تكررت الظاهرة المقابلة، غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأصرى، إنها تكررت الظاهرة المقابلة، وقل بلغت هذه الظاهرة ذروتها في فعدية الكروان؟ حيث غطب نسبة القصائده ٥ ٩٨٨/ عل حين لم تتجاوز نسبة الأشائده ٥ ٩٨٨/ عل حين لم تتجاوز نسبة الأشائده ٥ ٩٨٨/ عل حين أم تتجاوز نسبة الأشائدة في غزليات العقاد، حيث أتمي في نفس الحلقة الزمانية التي جاء فيها «أشجان الليليا» وهو الديوان الذي سجل أعلى رقم في التردد الإحصائي، وسبحل فعلية الكروان الرقم التليل له، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان عالم أن المائدة الكروان المؤمن في قائمة أخرى هي قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع القطومة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التاليات في اتساع الفارق بين النسبة المتوية لعدد القصائد، والنسبة المتوية لعدد القيات المتعرة على حل الزسالة الماطفية المكتفة في الفترة التي بلغت فيها القدولة لمتدالية قمتها، ومن هنا فاننا كثيرا ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المؤوت؟!

أراك ثــرثـارة في غير سـابقـة فهات ماشئت قالا منك أو قيسلا

ما أحسن اللغسو من تغسر نقبلمه أو في مثل قوله:

رجسائي بأن ألقسساك بسند وحشتى أواك فتنجساب السنوسساوس كلهسسا أه قداء:

إذا ساءت الدنيا ففي الحب مهسرب فبالحب تدرى الحسن والقبع عندهما

إن زاد لغــوا لنـا زدنـاه تقبيـلا

وتحسن دنيسا من أحساط بسه ألحب وفي الحب علم التعلم الكتب

(٦) حاولنا أن نستميض بهذا المنهج الإحصائي الكمي، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء اليه احيانا، وهو التصل بصلاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية، ومايتبحه من إثبارة «الملاقات» الخاصة للعقاد عا قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبى، الخالص، وعلى أي حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين (٢٠١)

إذا كان هذا الاستصراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن المقاد شــا عر غزل في كل مراحل حياته، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها عور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو "الذاتية" وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءهـا من قبل، فأى نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد، و إلى أي حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل؟

إن ضخامة حجم المادة المطروعة للدراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغة في إجراء الاستقراء السامة المطاهرة المادراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغة في إجراء الاستقراء السام المناهرة والمحافظة منه لكى تعمم نتائجه ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسين المعاصرين المشكلة كهذه عندما بدأ في عاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعرا ، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هوميه وإمالارميه في العصرين الإغريقي والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال «بمكن أن يكون المره أكثر تحديدا ، مثل والمعرب لقيل المحتود على حقل أكثر تحديدا ، مثل الشعر الكبيرة للقرن التاسع عشر مثلا في هيجو ونوفال وبودلير وراميو ومالارميه وأبوللونير ، بل الشعرب أن يبدكن للدارس أن يجدد نفسه أكثر و يتخذ بجال بحثه ، ديوان أزهار الشرة فقط وهو نص يتعاول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حداثا فيها لملك للون من الحب الذي يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هنا نظرية الشعر عامة ثم يتعي الناقد إلى هداء الجملة التي هي معتود اهتهاما فقول: « مل إنني أعترف أنني كنت مشدود الأن أجرى الدواسة التحليلية انطلاقا عور بهت شعرى واحده وفي هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الملكوريات

والصمت القاحل، والليل الثقيل لكن علينا أن نعرف كيف نقارم رغبة كهذه (٢٠١٠ وسنقاوم بدورنــا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار معض المهاذج التى تمتل شعــر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلصة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيهــا العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مريح متحد المذاق.

وربها يحسن أن تتلقى في البدء معض النسيات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجباب المشترك، أكثر عماتثير من الجدل المتبادل يقول العقماد في ديـوان أشحان الليل من مقطوعة معنوان: قستمس. ٩.

> يسارجسانى وسلسوتى وعسزائى نبينى فلست أعلم مسادا كمل حسن أزاك أكبر مسسسه لست أهمسواك للجال وإن كسسا لست أهمسواك للسدكاء وإن كسا لست أهمسواك للسدكا وإن كسا لست أهمسواك للخمسال وإن لست أهمواك للخمسات وارق أنسا أهمواك ألمت أمت فسلاشىء إن حبسا يساقلب ليس بعنسيس

وأليفي اذا احتــــواني الأليف
منك قلي بحسسه مشغـــوف
إن ممنــال تــالـــد وطــريف
ن جيــالا ذاك المحيـــا العميف
ن ذكـاء يــذكي اللهي ويشــوف
ن ظــريف يصــو إلــه الظــريف
ف علينـــا منهن ظـل وريف
ــة والأنس وهــو شتى صنــوف
ســوي أنت بــالهـــواد يطيف
ك جمال الجميــل حـــب ضعيــف

ولاشك أن المرء لايستطيع أن يفلت من أسر الجهال الشعسرى البسيط الخلاب في هـذه المقطوعة ، هاذا ماعاد يتساءل عن أسباب هذا الجهال، فربها وجد نفسه في حيرة لاتقل عن حيرة . المحي في ذلك النص أمام الجهال الأشوى الاسرء لكن عناصر الساء الأولى للقصيدة ربها تقود خطانا قليلا نحو استكشاف معض منابع الرائحة الزئية التي تهب من الغامة الغامضة .

موسيقا القصيدة تنتمى إلى بحر الخميف، وهو دحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه البحر الغنائى، وكثر عبىء القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الخديث _ مثل أحمد رامى _ كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولايعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يجىء على نفط الخفيف يكون له ذلك الايقاع الآسر، ولكن موسيقا البحر نهب نفسها لمن يستطيع توليد البعم منها، أما القافية المصمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطئ، الله يستخرجنا لانحس معه مانحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموح بالصخر، ولامانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج في فجوات عائرة، وإنها تبدو القاء وهي المحظة الأخيرة في سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومين وكأنها ترسلان قبلة مع كل قيافية لذلك المحبوب المحبر، وربها ينزيد من حروف الذا الألف أو الساء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هذا تزلوج من حروف الذا الألف أو الساء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هذا تزلوج

بين الواو والياء في الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن في أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذي أعطى هـذه الراحة المنشودة الإتمثل في الأرداف فقط وانها ينتَّه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يا رجائي وسلوتي وعزائي وألبقي إذا اجترواني الأليف

فسوف نجد فيه وحده ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة عند البيت الأول الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنها يمتد للى كل أبيات المقطوعة فيترواح عدد الحروف اللينة في كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يقل أحد أن طبيعة البحر هي التي تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر في صورته العروضية:

فاعسلاتن مستفعلن فاعسلاتن فاعسلاتن مستفعلن فاعسلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها . فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان في الميزان العروضي، وبالمثل فإن أمام الشباعر في نفس الوزن عشرة حروف ساكنية يمكن أن يجول مايشاء منها الى حروف لين، فالبحر اذن في صورته الخام يعطى أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين .

والحروف الساكنة على امتداد آليت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب المؤقف. وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقي للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضا من المراو، لاحظنا في البداية وجود هذه الخدعة المحبية في القصيدة الحربية ، والتي أصبحت واحدة من تقاليدها ، وبعني بها خدصة المراوفة ابين ظهور الصوت الواحد المؤدلوج أو الصوت الدواحد «المودوب» أو الصوت الدواحد «المودوب» أو الموتين المتحاورين «الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على المؤفف، فأين موقع المقطوعة التي معنا من هذين المحورين ؟

إن حرف النداء في بداية البيت الأول، وفعل الأمر في بداية البيت الثانى يعطيان إحساسا يوجود «أنثى» يوجه إليها النداء والخطاب، وذلك يدخل بالقصيدة في عور «الديالوج» وقد نكتشف «المراوغة» فنها بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويين المتبعتين لتجسيده في القصيدة العربية وهما وسيلنا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأدأتين معروف ان في القصيدة العربية مند عهد امرىء القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة «قفا نبك» أو «ينا صاحبي» وهي من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حولًو مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكاة فنية لا يلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصبح والآخرة المنادى أو المرجو، جرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنها يتحول إلى «شخص من المنادى أو المرجو، جرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة، وهذا هدو مالجأت اليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتنابعة، فهو رجاه، واليف، وهي صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس همناؤ إحساس بصفة مثل «اليف» من جانب واحد بينها يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «اليف» من جانب واحد

ومع أن هذا الأخرى يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يختفي بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهي لن تنبثه بشيء، ومع ذلك فلن تختفي اختضاء كليا، فسرف يظل ضمير المخاطبة المؤنشة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويجاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى، التي يهدم من خملالها قانون الخطاب النشرى في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطفف.

وعور القصيدة الذى تدور حوله هو «الحيرة» وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنبي في لحظة العشق، لأنها تعادل الأنهيار وتساوى تعدد المزايا، وهم أن الحيرة «عدم معرفة»، فانها ليست «جهلا» أي مع أنها «عدم ضياء» فهى ليست «ظلاما» ومن أجل هذا فان البيتين الناني والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التنبذب السريع بين المحورين. فاذا قال البيت الثاني «الست أعلم» بصيغة الإيجاب والإطناب مانفاه سابقه: «كل حسن أواك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوه إلى اثبات الأمور من خلال نقلك بتم اللجوه إلى اثبات الأمور من المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفيا ولا الاثبات الأسوق ولعل هذا هو صاجعل القصيدة في الأبيات الحسنة الشالية، تفتحها جميعا بصيفة نفى موجدة «لست أهواك» وهي تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات فإنني أهواك» موف تستمر صيغة النفى المحرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكي تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها لكنها المؤوق منها» وكان المحبوة بيعف الراوت وتاليا لجملة النفى، فاذا بهذه المزايا جمعا، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكان المحبوية بلغت

في كل واحدة منها مفردة شأوا الإيطال ومع ذلك فيا تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعت على كل ولجوه. فاذا بلغت التساؤلات مداها فان الصوت «الآخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت «الأول» هرة أخرى، لكى يزيح كل موجات النفى المتسالية بموجة اثبات واحدة قوية: «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر المنصر الذي اهتدى اليه هنا، وقاده إلى الإيجاب بعد أن قادته كل المناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شيء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعان الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى، تؤكد ضعف المجب وتستكشف في العنصر اللغوى السيط «أبت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التي ساقها التحليل عزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهى إلى الدفء الانساني الموحد والبسيط والخاص، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات.

ان البيت الأعير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى اليه التأصل في شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ والجبرة» الذى سيطر عليه، وجعله في منطقة غائمة بين الضوه والظلمة، لكى يقول وجدتها»: «ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة: «لست أهواك للجهال، وإن كان جيلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصدوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصدويرا صادقا، واصطنعت ها اللفنة المناسبة ووسائل "التكبر" الشعرى المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة، تصل من المقدمات إلى المتابع بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفي لكي تصل تهل الاثبات، وتريك وجه السلب وإذا بها تتهى إلى الإيجاب، وتجمل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والمودة والالتضاف، فيحدث من خلال هالما كله معنى المتعد الشعرية، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل) إلى المدف ولكن «كيف» نصل إلى الهذف (٢٠).

من أجل هذا كله فعندماً يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النشري القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تجيء قصائده في مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المره عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة هما الحب؟ من ديوان أشجان الليل ٢٧).

يقول العقاد:

ما الحب؟ مسا الحب؟ الاأنسه بسلا نسزهى بسه حرن يسزهى الخالسلدون بها دامسوا فلها تقساضينسا السلوام لنسا دامسوا وقسد حسلونسا في سمادتهم دامسوا وقسد منصونسا أن نسساويهم أنشرى الحن بسالسلنيسا ومسارحهم أنشرى الحن بسالسلنيسا ومسارحيه

ثمن الخلود فيا أغرب لاه من بدل نسالوه من أول نسالوه من أبدل قالوه أول قالوه أول المنافقة الم

ولاشك أننا نحس بأين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصرا واحدا، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجيال الشعرى، واخترى الأفاق فنفذ إلى ماوراء عبام الشهادة، وخاطب الخالدين وحياورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» فنفذ إلى ماوراء عبام الشهادة، وخاطب الخالدين وحياورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حيى ببت فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسى الأطوب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرَّ منه فيلجاً إلى أصابعه صدى يعت على الطرب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرَّ منه فيلجاً إلى المؤمش النثرية موضحا، فهو يعقب على بيته القائل:

أنشتري الحب بالملنيا وما رحبت ولا نحمسب ؟ لهذا أبين الفشممل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يجبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكهال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فاذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن الموضى ، وهذا أبين الفشل» .

والتمليق نفسه يتبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر واكتها استعصت على التلاحم ، ان الشعر سيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تشكل إلا في درجة حرارة معينة ، فاذا فائتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغنى عن السبيكة أبدا جودة المواد الحام والاكترام) .

ان القطوعات الفنزلية القصيرة في ديوان المقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهها ، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والمقاد في خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التمبير الشعري المتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساحدة على تشكيل مناخ معين . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراه هذا كله تقف التجربة الماشد أو المتخيلة وهي تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت و وتشعرت و وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من المواقع الفني ، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تنزال فيها سجحات المولادة وكلمتاتها وأثر الخطوط الحمراء والرزواء أو تأتي فجة دون اختيار تشف عن الفكرة الفلسفية من وراتها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجيج على طريقة المقال. وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارمين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهبو * يقف من اللغة» . . موقفا سليبا في رأي النقاد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر "ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجة ، وقسك بأن * اللغة ليست هي الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الأخان ، وإنها هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأساع والخواطر» ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لثير الكثير من النقاش ١٣٧٥.

وقد يرد هذا الرأى عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتيه _ في الجانب اللغوى ـ من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأى بفكرة الاستهائة باللغة أو عدم الاحتفى ل بها إلى مسدرسة الشعراء الإنجليسز التي أعلن العقاد إعجاب، بها عثلة في بيرون ووردزورث : ٩ (٨١). أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون وورد زورث فهي المدرسة التي عنيت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي ألتي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطنانة ، وفي ذلك يقول وردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هولاء الذين تصودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آ خره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها» . لكن هناك من الدارسين من يعبد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تـأثرا بالشعراء القدمـاء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الـرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثر يتحول إلى تمثل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هـذه الزاوية يعني بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بـأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعلمه يكثر في هوامش ديـوانه الأول من شرح الكليات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، الا يغلب على أساليبه الوضوح ١٩٧٤.

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخاليل نعيمة الشهير « الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيها ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في ملما الصدد : « وزيدة هذا الخلاف ، أن المؤلف عسب المناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

والمقاد يفصل هذا الرأي فيا يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٧ ، وأعيد نشرها في الفصول ٢٣٠ بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عها وراءه، ولكنه في الموقت ذاته ينبغي ألا تقترن جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات "خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعللي :

«والصبح اذا تنفس» ويتتبع هـذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نهاذج للبحتري وابن السرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناهما غاية في الوضوح» ومن هنا تعلم _ كها يقول _ إن القدرة في التمبير لا يعوقها الوضيوح أن تبتعث الخيال إلى آخر ملداه ، وبهاية سبحه وان الذي يهرب إلى الابهام فراوا من الجلاء، انها يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستورة ٢٠٠١.

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متضاوتة ، ربيا يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك أثارها المباشرة أحيانا على عبارته ختى لينذكر القارىء عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها ٢٣٠ ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربيا في قصائد الغزل بالذات إلى سعبه الإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالذرجة الأولى وهو المحبوب، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقي مقدما لديواته، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوات، فأرجعها إلى هذا البياعث الذي أشرنا اليه في سهولة بعض قصائد العقاد، وهو ياعث إرضاء المحبوب، يقول العقاد عن على شوقي: «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يتاجيهم من أحباثه لا نذيع سرا، اذا قلتا انه كمان يؤثر المحسنات فيها ينشدهم من شعره، الأمم كانوا يطربون فا ويستزيدون الشاعر منها، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها ١٩٠٥.

ليس تفاوت المسترى اللغوى عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويـؤثر في البعض الآخير الجزالة كها حسب بعض النقاد، الأنسا يمكن أن نالاحظ أن العقاد في المديوان الـواحد، بل في الصفحة الواحدة يورد نعطين أسلـوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة المباسيين، والثاني إلى سهـولة الصحفيين للعـاصرين، ولتتأمل في هـلين النموذجين اللذين يبردان في صفحة واحدة من ديبوان «أعاصير مضرب». يقول تحت عشوان «الفرة» (٢٠٠):

> إذا رابك القلب السذى لا تنسوشسه فسسسلا تحسبى أنى خل من الهوى ولكنتى راض بها تظه سسسرينسسه فلست إلى مسافسات منك بسساجع

غالب من وسواسه أو نسواجد ولا أننى سسال هسواك فنسابسذ ومسا أنسا في السر المغيب نسافسذ ولا أنسا معط فسوق مسا أنسا آخسذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراه الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يـوجه حديثـا آخر إلى عبوبتـه بعنوان «قولى مم السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

أما اذا مسرتی
نادتك یا حبیبتی
فاستمعی تحیتی
ثم اسال عن لیلتی
ثم اضحکی وسلسل
ضحکتك النفامة
فان أطلت بعدها

قــــولى مع الســــلامــــة قـــولى مع الســـلامــــة

ولاشك أن المستوى اللضوى الشانى أقرب إلى مسا يكتبه شعسراء الصحفيين، أو إلى القصاصات التى يتبادها الأخلاء من الشعراء خلسة في مجالس المنادمة.

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب في عدم تألق القطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى ، فنحن مع العقاد فيا يبراه من أن الفكرة العنيقة يمكن أن تصب في لغة سهلة ، وللمقاد نفسه نهاذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية ، ولكن ربها كان صبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أضداء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة : من بعض أصداء الواقع المباشر بها في ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضياف البها ذلك الجانب الفرورى من التأويل الشعري للواقع ، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى عل طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحكمة في وصفها عل النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» المتعة مثل بعض قصائده في الطفولة ٣٠٠).

فاللقطة الواقعية، واللغة السبعاة لم تطغيا على النأويل الشعري، بل ربيا ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليسي هناك وحدث، بالمعنى الشري، أكثر من صنع الصدار وإهدائه، ولكن التأويل الشعري ينفله إلى التفصيلات الدقيقة، فيوردها مشفوعة بيا يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتى شكة الابرة وعقدة الحيط، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التي لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنهنا ها كلمات، نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنهنا ها كلمات، عرب، وعمس الشاعر في الخاتمة بما التطامن الوديع عندها يحتويه الصدار فيدرك أنه يبرت غرب، وعمس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندها يحتويه الصدار وقلب المحب، وصحبية من يجب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، واسمي، من يجب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، الشعرة المنابعة في بناء التصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربيا لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها مشكل معظم النهادج التي ستناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج المناصر من خلال انتاول القصائد المنزلة الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابة في غزليات العقاد رهمي زاوية "الصياحة » وقدرة بعض الصيغ على الإقداع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة، وقد أشارت بعض الدراسات النقدية (٢٧٠ عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند المقاد وهدو قصيدة فالحسن المحبوب إلى أن المقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الدوفاء والحنان والوداعة والرويق ونعومة الطبع والدلال وهي صبغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صبغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المصددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن "واثق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن . . . الذم. وهي ملاحظة جيدة تمتد جدورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصبغ في كثير من مواطنه، ولعمل صيفة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار والصور المحددة من ترددها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد فاغثة والتي وردت في ديوانه فوهج الظهيرة (٢٨٥ عيد)

ظهآن، ظهآن، لاضم وبالغيام ولا عمدنب المدام ولا الانمداء تمسرويني معالم الأرض في الغياء . . تهديني حبران حبران لانجيسيم السياء ولا نيني ولا سم السيار يلهيني بقظان يقظان . الطيب الرقاديدا ولا الك والأشج ان تبكيني غصان غصان لا الأرجاع تبليني عن الـــدمـــوع نفـــاهــــا جفن محزونً شعري دمموعي وما بالشعمر من عوض على المعامع أجف السام يا سروه ما أبقت الدنيا الخنبط هم أطلقموا الحزن فمارتماحت جموانحهم وممما استرحت بحميزن في ممملخمون سحير السرقساة من الأدواء يشفيني أسروان، أسروان، لاطب الأسساة ولأ عجائب القدر المكندون تعنيني سأمان، سأمان لاصف الحياة ولا على الـــزمــان ولا خبل فيأســـوني أصاحب المدهير لاقلب فيمعدن فلست تمحمروه إلا حين تمحمموني يسديك فسامسح ضنى يسامسوت في كيسدي

لقد استجينا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه القطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقارم الأن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لاتدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن المودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخبرى، من خبلال قدرتها على الاقناع الشعري، وفي هذا الإطار فريها نجود القصيدة في الاستدلال والتوصول إلى محور القصيدة والمدف الذي تسمى إليه، أكثر عا تنجح فقرات متنابعة من الاستدلال المقلي سواء تم ذلك في صورة تشرية متعلقية، أو في صورة شعر استدلالي مفكك العناصر، ولنأخذ مشالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقبف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» واحدة من الأتحام بالجزء الذي يضارعه

ويناظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا في قصائد المقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الاشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتمبير عنها ثوبا لغويًا بسيطًا هو صيغة التثنية في اللغة ، التي تُحتَّار لها موضعًا فريدًا هو القافية التي هي أوضح أنفامها صوتا، ثم تختار كذلك صيفة فريدة هي صيغة المثني في حالتي النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعـد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنيا تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيفة الموسيقية للمثني المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدر منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المتنى إذا كـان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتهــا الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة الفعلان، في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحي وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بها يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناه النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المتصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات انبلاء لفويا، يوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة(٢٠).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه العميفة ، ندرك إلى أي مدى يحدوها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة الزج بين الحبيين في القطوعة التالية من ديوان وأشجان الليل ، والتي عمل عنوان «أتعلمين؟» (١٠)

أتملمين بسرً بين نفسيسيسين أقسيوى من الحب في جمع الشتيين أتملمين بحسن في مطسياله المستواليسيون أقسيون بحسن في مطسياله المستواليسيون أعلمين بثيء كسيام أن قلب صين ان السمسوات والأرض التي ضمنت خلقسة اللسه في تسوب الجديسة بين لفي انتظار هواناكي تلووناكي تلووناكي تلوين خير مسا أشرقت يسومسا لعينين حسب الهوى ألفسة القلين وحسدها فكيف لسوتم في روجين حسرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تجقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فاغته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأغرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لايقصد منها الإفهام وأداء للعني فحسب، وإنها

تتجاوز ذلك إلى الإيماء والظلال، وهي مقبولة قد لاتحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للمقباد في مناقشة نميمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكليات يمكن أن تجبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملة بساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد المقاد الفزلية قد حظيت بمئات الكليات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكيات أو قد اشتملت كذلك على بعض الكليات التي قسد تقف ظللالها حسائلا دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشسار الدكتور مندور (١٠) إلى كلمة اعقيرة، في قبول المقاد عن أغاني الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة السوجسدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت (٢٠)أمام كلمة «قفاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يُخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بــــــــروجـك والهوى بخطـــــــاك ومضـى فلم أذمـم وقفـــــــــاك وحملت رجهـك مقبــــــــــاك

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كليات أخرى تحمل ظلالا قد تبتعد بالمعنى عيا يريد مثل قوله في نونية الحب الأفراد ٢٠٠٤ بخاطب المحبوب :

يسا أملح النساس هسلا كنت أكبرهم روحسسا فيتفقسسا روح وجثهان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشماعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلء حياة .

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان قومج الظهيرة الله الله عنوان قدرج الحب، يتحدث الشاعر عن وصل عبويه ويتمنى منه المزيد، وكلها تحققت أحلامه زاد ظمأ و يعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبات فتج مدت علل خير التسمي داريست مسن علل الأن أطمع أن أكسون اذيمسي ويصبح لي وأكساد أشفق أن تسراعي المسلود المقل وأكساد أشفق أن تسراعي المساوية ودكلها أولى على أمسوارد المقل في القلب شيطان يقسول لسه (دكلها أولى على أمسوسا الملل يسالسوكف لا نسرضي فسواعجسا كيف ارتضينا أمس بسسالبلل

وواضح أن ختام هـنه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيماءاتها الجانبية المتعددة» الانجدم المنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن عبوبه الطباهر الذي عبه خلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها ، فيبدو وكأنه يسيء إلى للحب أكثر ما يحسن إليه ، يقول(١٩٠٠):

ضساق الفضاء بها يحويسه من فسرح فكل مسا في فضساء اللسه فسرحسان إلا المحب السسني لاحبسسه دنس ولا مسبودتسسه خب وادهسسان نفساه عن عسرس السدنيا شسواغلسه إن الحداد عن الأعسسراس شغسسلان

فلا شك أن معاني الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو عل سبيل النفي فإنها تسيء إليه و إلى البناء الشعري، وقديها تنبه القدماء إلى أن نما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنها ليل عصا خيزانة اذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولا يغنى عنها أن تأتي في اعقابها كلمة أحرى توحي بالليونة مثل الحيزرانة ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره يقول شاعر سائق:

اذا قسسامت لحاجتهسسا تثنت كأن عظسسامهسسا من خيسسزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

رباً يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الشمير (٢٠) الذي يختاره الشاعر في خاطة من عجب، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الإنهام فحسب، كها سبن أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة الشعرية، فإن المعنى البسيط الذي يوديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة الشر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يودي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربا كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنشة تحريها وتلميحا، ومن الممكن كذلك أن يتم تـ وجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبكم» لكي تختفي المحبوبة في الحي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياح من الكتيان، وضدما يقول المتنبي مثلا:

يامن يعسز علينا أن نفسارقهم وجلانك كل شيء بعسدكم عسدم

فإنه لم يحدد: من الذي يقصده في العليناه وفي النسارقهم» وظل المعنى مستساخا وطبياه الكن شبكة التبادل بين الفهائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية ، فهل يمكن أن يكون الأول مفردا والشافي جما ، فيقال اأنا أحبكم على معنى اأننا أحبك ، بكسر الكاف أو أن يحدن العكس فيقال النحب نحبك على معنى اأنا أحبك ، الأعاب وفل الشاعر حرحين يختار نمطا من أنهاط شبكة الضهائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره . في نفس القصيدة ، فيقول لمن يجب مرة اأنا أحبك » ، ومرة النحر ومكذا ؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنهاط على مناخ القصيدة ترفعا أو وهكذا أو صلابة أو انسبابا إنني قد الأملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض أن لها اجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض شبكة الفهائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة ، ولسوف نضع خطا عمت الضهائر في الأبيات ، يقول العقاد في قصيدة الخوام والحلال ۱۹۸۹) من ديوان وهج الظهيرة :

حيبى السلي لت أهني سوا ه اذا فهت بالفرول مسترسلا وقله في التي أنتحى اذا فهت بالفرول مسترسلا وقله في التي أنتحى اذا أجل الشعد أو فعد الأن مساقي مساوك أو تأفي ما ركبت الالترهائي أو تأفي المناطب المالة أو تأفي ما ركبت وكالوحش بعد لله ريم الفيلا أوين مرف الحال القلوب في المناطب ال

مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هدا فيبقى أن المقطوعة

أسرة غنية النفس.

يمتل التميير بالصورة، مكانا متميزاً في غزليات العقاد، شأتها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هـ أه الكانة أنها قائمة على أمس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والهنف الذي ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركبنا في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد لل أصلها لأترد لل أبعد من الحواس والتي لايزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلاتزيد الحياة حياة ولا النور نورا، ونصوصه التقلية في هـ أما المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وييناتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهـذا الإيان النقدى العميق يسانده تطبيق شصرى نشط يلجأ غالبا إلى الصورة، لأنـه ينرك أن لقطة واحـدة تفضل عشرات الصفحات المحرة من الكلام المجرد، وقـديها كان المقاد نفسه هو الذى قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتا واحدا مثل قول القائل:

وتلفتت عيني فمسنذ بعسمات عنى الطلسمول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتبوية، وهل امتاز هذا البيت الا بأنه بني على الصورة من أوله لل آخره .

ولا شك أن اقتراب المقاد من دراسة الفنون الجميلة وجالاتها المختلفة وطرائق التمبير فيها ، جمله يزداد إدراكا لقيمة التمبير بالصورة باعتبارها اللفة الشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خالال "المصورة" بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر المقاد في تاريخه الماطفي يوما بأزمة كان مهمها حسناه خانت مودته ، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال "صورة" وسمها أولا شعرا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتظ بها المقاد في حجرته طوال حياته ، يقول المقاد ميونان أو عطاء " في ديوان وحى الأرمين (١٠١):

مائدة كم بت أشت استانها أنقيت في صحفتها بالسانباب الرحمة من الحالف المستان ولقد المستطلحات ولا مستطلحات ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حط عليه النباب، وترك البيت الثاني يردده المقاد وهو يتنفس الصحداء والتطهر كليا ألقى نظرة على اللوحة الممبرة الملقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبمادا مختلفة في قصيدة المقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة تابته مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، عقد بنقطة بالمؤقف الممنوي ومايمادله من موقف تجسيدى مصور فيكون النصو بأحدهما نموا بالمؤقف إلى وقت واحد، ولننظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك ومواعشه من خلال الممادل المصورى ، يقول في قصيدة والام التجني؟ (مه) ديوان أشجان الليل:

هينى امسرءاً في قبلة السوحى قساتها طسوال الليسائي قسانتا يتهجسد رأى قبسسا يعتسداده ثم أطبسة تعليم ستسور فهسو الإسوقسد ونسددى ولا من يستجب نسسلاء وضل ولا من في الليساجير يرشسد ألا يعترين الشك والشك قساتل؟ ألا يحتريسه البأس والبأس ملحسد؟

والطريق الذي ملكته الصدورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته.

وأحيات اتتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل الايشل الطرف المعنوي فيه إلا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحيي فيه إلا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحيي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواويته وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة "موت الحي من ديوان أشجان الليل (٥٠):

غسالسه وهسو صغير قبليا تكبر البلسوى بسه يسوم نسواه

كنت أرجسوه ليسومى كليا عسرزنى في مطليع الشمس هسداه

كنت أرجسوه لليل كليا جت الحيرة بسى تحت دجسسوه لليل كليا جت الحيرة بسى تحت دجسسواه

كنت أرجسوه الأمس، الغسسد رب أمس لك الاتسرجشو سسواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة

"عدمام" (٢٠٠)م: نفس الميوان.

خبريني كم من العمسيريسدوم ذلك الطفل السلي أكمل هسامسا خبريني أتست . انى السسوعيم أن يسدوم السدهسر الإسلسو دوامسا

ولا شك أن هذا الرمز الدنى أصّله المقاد في شعره الغزلي قد شاع من بصده واستفاد منه شعراه المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة لل العودة لل الرمزين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كها يرى بعض القاد (٢٥٠) في تعليقهم على قصيدة "طفل" للشاعر صسلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه المقاد من قبل، يقول عبدالصبور (٥٠):

قسسول أمسسات جسّى وجتيسه مسال البريسق مسازال ومضى منه يفسرش مقليه ومضى الشعاع بعينه المنباء ومضته الأعيره المترق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى في المقطوعات الغزلية القصيرة عنـد العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتهادا على اللغة في مستوياتها المفتلة، واستعانة بوسائلها النحوية الجالية في البناء، ربها دون توقف أمامها أحيانا توقفا جاليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل المحارجي،

ُ في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغرلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا، وتقصر عن ذلك في بعض الأحايين ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كم.

لم يبق أصامنا الا أن مقترب من مساخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا، وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجهال الأوسع، الذي يشكل فيه الجهال الأنثوى واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في أقاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد في فلسفته و إبداعه المنى معا بين مناحى الجهال المختلفة في الطبعة، ومن بينها الجهال الأنثوى، وهو يجعل العشق من تم ليس دافعا فحسب إلى التبوالد والاتصال الجسدى، وانها هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى في ذاته، يقول العقاد في إحدى مقالاته المبكرة التى صمها في «ساحات بين الكتب» (**)وكانت بعنوان «الغزل الطبيعى»: «ليس تأثير المشق بمقصور على الصلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد الى كل غريزة مسواء كان لها اوتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن، وربها ملك النفس وقكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعى عليها. الا أن يدكى فيها الغزائز الغرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأدواق النوعية الأحرى التي تترجم عنها الفنون الجعيلة من شعر وتصوير وضاء، ولذلك كان أهل هذه الفنون عن الإستغنون عن العشق، لأن صوت عاطفته في شوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ومن أجل هذا فان القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء غتلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطبيء والبعض الآخر فى عالم الجهال الأنشوى، وليس هذا لجوه إلى ما كان يعيه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة، فكأن لليه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من المخمل وقطعة من المخمل الطبيعة والونه، ولكنها إذا جمت على كساء واحد فتلك موقعة الدراويش (٥٠)، فالمقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية، كمان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلاثمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل، وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانا تأتى في صورة موجات

مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأصل قبل أن تندمج اندماجا طبيعيا في الوجة المحرية للقصيدة، وأحيانا تأتى في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تتحى إلى أفق قابل المحرية للقصيدة، ومن همذا النوع الأخير، تأتى للنمو في ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقى القصيدة، ومن همذا النوع الأخير، تأتى هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل» (١٥٠٥ حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعها أصامه بلون اللحظة التي يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو بجاورها:

سل الصبح کم مساریت کلیا بسدا سل اللیل کم جسافیت کلیا سجسا سل النیل کم آنکسرت کلیا جسری سل السدار کم ناشدتها القرب راجیا وتطلب منی جفسون تعسودت سل الروض مطلولا سل القفر صادیا

ولم يسد فيسه ذلك السوجه حساليا ولم أرتقب فيسسه الحبيس الموافيسسا ولم ألق فيسه ذلك الحسن جساريسا وأرهفت في أنحاتها السمع جاريا على البعسد أن تلقساه في الحي آتيسا صل النجم لماحا، سل البسدر ساريسا

فالعناصر التي أتست الى عود القصيدة بعضها يباين بعضا في طبيعة ما يعطيه من الأحساسيس الأولى ، ومن هذه الناحية ، فان الصبح يباين اللبل، والروض يباين القفر، والنيل الجساسيس الأولى ، ومن هذه الناحية ، فان الصبح يباين اللبل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة ، لكن الشاعر الصاشق يوجد الصهر بينها من خلال المخادة مع هذه عورا تتجمع عندها في ماساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذي توضحه الجمل التالية لكم الخبرية في الأبيات فالصبح إذا بدا يهاريه ، والليل إذا منجا يجافيه ، والنيل إذا جرى ينكره . . . المخ ومكذا الشياحة المغزلية التي تساعده على شبتها عناصر الطبيعة .

و بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجالية لل حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهمو عنصر الحب والجال الأنتوي لكي ترزيده تألقا ووضوحا ، وقد تكون هذه العناصر عملة في الجال الطبيعي من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه ، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطا المتاعر انطلاقا من الجال العام إلى الجال الحاص وم الجال المتاح إلى الجال المتألي ، وقد تكون هذه العناصر متمملة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة المتألمة ، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص ، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرف تراث الشعر العربي ، وتراكمت من خلال منات القصائد فيه، طبقات من المتع على اختلاف درجاتها تقود فيها المحمرة دائيا إلى آفاق الحب ، بدءا من تلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحدر والحب) مستواهما الظاهري المألوف ، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الأفي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور في ديوان أمي نواس وابن عربي ، أو ديوان الأعشي وابن الفارض، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالحمر إلى الدرج الذي

اتبع العقاد هذا ٥ التكنيك ١ في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيره (٨٦٥) بعنوان كأس على ذكري، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر: بانديم الصبوات أقبل الليل فهات

واقتبل المم بكأس سميت كأس الحياة

ومن خـــلال هــذا المقطع يتــــذرج إلى السهات المشتركــة التي يمكن أن تجمـع بين الخمــر والمحبوب.

وهي سكر العين باللو ن سنى اللمحات وهي سبكر الأمه بالعطر ذكى النفحسسات وهي في المكاس وفي النفس أحبّ النشميسوات

وبعد أن يستوفي هَذَا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نها في ذاته وإن كان قد استطاع أن يشي بها سبنول اليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحبوب ، فينسج من كلُّمة ٥ هات ٥ التي كانت قافية البيت الأول، مفتاحا يربط بين المقطعين:

هاتها واذكر حبيب النفس ياخير ثقاق ودع التلميح واجهر باسمه دون تقساة صفه لي صفة وما كان بمجهول الصفات غير أنى أمتع السمع بحسظ الحسدقات " صفمه في قلبي لو استطعت وترجم زفراتي

والمقطع من خلال هذا يصيب في المحور الرئيسي وهو الغزل ،من خلال التمهيد بالخمر بها تؤدي اليه من تحليق، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على وصف السر، وإمتاع الآدن بلـذة السهاع والعين بلدة النظر ، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي ئواس:

ولا تسقني صرا اذا أمكن الجهر ألا فاسقني خرا وقل لي هي الخمر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقمد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينهها وسين الغزليات على النحو الذي وآيناه في اقتباسه معاني أبي نـواس في الخمر و البـاسها للمحبـوب ، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أونما يطرح من خـلال الصور الإنسـانية، فتتـولل أربعة أبيـات ذات مفتاح إنشاتي واحد:

أترى آلبق منه في اصطياد المهحات أثرى أملح من خطراته في الخطرات أترى أصبح من خديه بين الوجنات أترى أعدل من قامته في الصعدات

ولمل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع حماها ، أنها مستمدة حميعا من صوروت ثقافي ، أكثر عما هي مستمدة من تأمل في عجوب بعينه ، وهي تتوال كالصور المستعارة المألوفة ، تبدو لعين القاريء وكأنها صور بلاستيكية ، أو صور « موديلات "تقدم المقايس النموذجية في الجال ، أكثر عما تقدم معوذجا حياله ، والعقاد نفسه أتسار مرة لل فكرة « النموذح المثالي » في الجال الذي يتعلق به الهوى في ذاته ، لدرجة تتداحل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده (١٥٥)

أأهواه أم أهوى خيالا تعلقت به نظري في صفحة القدماء تم تأتي معد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية ، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار،

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفتات وهذا البيت تذكر بـه أبياتا قـالها على محمود طه فيها بعـد على نفس القافيـة في قصيدة «الحندول»

وتتنابع بقية الصمات الخبرية على هذا النحو ، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار « الحمريات ، في القطع السابق ، أو انتشى بها .

لكن المقطع التالي لا يلب أن يعدود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الحمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي قاتل الله عداتسي هاتها عشرا وكرد وصف العذب منات صمه غضبان وصفه لاعبا بين اللسدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تدكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمند التذكر إلى القسوة التي علموها له ، فإذا بالخمر تصود مرة أخرى للى الظهور في المقطع ، لالتذكر بالحبيب كها فعلت على امتداد القصيدة ، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

> علموه وهو لا يع لم ما كيد الغسواة ليتني علمته الوص سل وتكليب الوشاة صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرق اتسي جمع الوجد بأشجاني وضاقت أزمساي هاتها صرفا وأغرق في طلاها حسسراتسي عوضا عا يؤاتي من هوى أو لا يسؤاتسسي

وعلى هذا النحو لا تندو العاصر المختلفة في القصيدة وكأنها أحراء من رقع الدراويس ، وإنها تبدو وقد تداحل النسيح فيها وأصبح فا " ماء " واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكود للقصيدة من تم وحدة خاصة ، هلاهي تشعي للعاصر الأولى ولاهي تمصل عنها ، وإنها تصهر العاصر حميعا لتشكل مها عنصرا حديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

* هوامش البحث

- (١) أحمد .ع. حجازي. أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ١٩٨٨/١٢/٨
 - (٢) د. مجمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.
- (٣) هدي السكوت، أعلام الأدت الماصر في مصره سلسلة بيوجرافية نقدية بيليوجرافية عباس محمود المقاد المجلد الأول س ٧٩ - مكز الكتاب المصرى، ط أولى ١٩٨٣م.
 - (١) د. زكى نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨م.
 - (٢) د. محمَّد منذور. . المرجع السابق ص ٨١

12) Verse. Rolland de Romaille I. I aprisence poetique p0Paro, paqu13)lbad. p. (0

18) لزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. عمد غنيمي هلال: الأدب المقارف من ٥٣ وما يعدها، الطبعة الثالثة، دار بهضة مصر، وانظر كذلك
 من ١٥ وما يعدها، الطبعة الثالثة، دار بهضة مصر، وانظر كذلك
 من ١٥ وما يعدها، تعديد وو عليه عليه العدادة

وكناينا · الأدب المقارب النظرية والتطبيق الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤ .

- (١٥) د. حدى السكوت . المرحم السابق، ص ٤١ ، ١٧٧ .
- (١٦) اطر. . د. عبداللطيف عنالحليم، شعراء ما بعد البيوان . . الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها . . مكتبة المهصة للصرية سنة ١٩٨٩م .
- (۱۷) انظر · صباس محمود المقداد : الديـوان في النقد والأدب ص ٣٤ (المجمـوعة الكـاملة ... المجلد الــرابع والعشرون) دار الكتاب اللبـابي ســة ١٩٨٣م .
 - (١٨) العقاد . ساعات بين الكتب، بقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.
 - (١٩) العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماصي ص ١٦، كتاب الهلال، يباير ١٩٧٢م.
- (١٩) انظر. د. محمود الربيعي، في بقد الشعر، ص٧٢ الطعة الأولى مكتبة الشباب، القباهرة، سنة
 - (٢٠) د. محمد مندور، المرحع السابق، ص ٥٤.
- (۱۳) ملمت قصائد التقدير والتأييز في «معد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشبار المقاد في مقبدمة الديبوان لل أن «الشاعر المصري بعامات على مديمه ان كان يثي على المسلوع بها ليس فيه. . لكنه اذا أحسى الأصجاب برجل عطيم فصدق في الأعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين « . انظر: خسة دواوين لمقاد من . 12 المُبتة العامة الصرية للكتاب، منة ١٩٧٣ .
- (٢٢)انظر حول تطور الغرل واتجاهاته وفونه للحتلفة · د سعند دعيس : الغرل في الشعر العربي الحديث في مصر. دار التهضة العربية ــالقاهرة، الطعة التابية، سنة ١٩٧٩.

(٣٣) المقاد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت في خسة دواوين للعقاد) ص٩١، الهيئة للصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر: خسة دواوين للعقاد، ص3٤، ١٥١،٩٦.

(٢٤) انظر، غرام الأدباء لعباس خضر، وانظر كذلك، المزل في الشعر العربي الحديث للدكتور سعد. رعبيس، وفيه اشارات كذلك لل مقالات لأنيس منصور في أخبار اليوم حول هذا الجانب.

25) Jose Cohen 1 eHant Language theory de la Porticule P 13, Paris 1979

والكتاب نعده الآن للترجمة الى العربية.

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشمرة تأليف، جون كـوين، ترجة: د. أحمد درويْش، الباب السابع، الوظيفة الشمرية ص ٢٦٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء "القامرة، ١٩٨٥.

(۲۷) ديوان المقاد، ص ۲۰۹.

(۲۷) د. خدى السكوت، المرجم السابق، ص ٧٤، ٧٠.

(٢٨) عمر الدسوقي في الأدب الحديث، الجزء الثاني ص ٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي_القاهرة (دون تاريخ).

(٢٩) د. شَوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.

(٣٠) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣ .

(٣١) انظر . . . المجموعة الكاملة لمؤلفات العقباد، المجلد البرايع والمشرون، ص ٢٦٥ وما بعبدها ـــ دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٨٣ .

(٣٢) المرجع السآبق، ص ٢٦٨...

(٣٣) انظر. د. عبداللطيف عبدالجليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٦ وما بعدها.

(٣٤) مقدمة ديوان على شوقي، نقلا عن شعراه ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥.

(٣٥) أعاصير مقرب (٥ دوارين للمقاد) ص ١٢ .

(٣٦) يمكن أن تجد في قصائد الطفولة عند المقاد هذين اللـوزين اللـوزين اللـذين أشرنا اليهاء السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجهما قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان يقظة الصبياح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة» ومن نهاذجها قصيدة «البيلا» أي البيرة يتعلق الأطفال في ديوان «هدية الكروات» صـ ٧٠.

(٣٧) انظر، د. حمدي السكوت، للرجع السابق، ص ٨٠

(٣٨) ديواد المقات ص ١٩٨ .

(۲۹) حوَّل بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى في الشعر، انظر كتابنا: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة "مبحث" القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتهاء" مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .

(٤٠) ديوان العقاد، ص ١٩١٥،

(١٤) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص٥٩.

(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧.

(٤٣) ديوان المقاد، ص ٤٧ .

- (٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨
- (٤٤) المرجع السابق، ص ٤٧.
- (23) لم يد من التصيل حول " الصيائر" ودورها في بناء الاسلوب، انظر كناسا " دراسة الأسلوب من التات «الماصة" ، ص ٩٨، وما يعدها، مكتبة الرهراء القائدة، سنة ١٩٨٤
 - (٤٧) حول معمى انا" في الشعر ودلالاتها، أنظر بناء لعة الشعر، ص ١٨٧ وما يعدها
 - (٤٨) ديوال العماد، ص ١٦١
 - (٥٩) حمسة دوارس للعماد، ص ٣٥٤
 - (٥٠) ديرار العقاد، ص ٢١١
 - (10) ديوال العماد، ص 199
 - (٥٢) دبرال العقاد، ص ٣٣١
 - (٥٣) انظر : محمد عسمي هلاك النقد الذي الحديث ص ٤٩، دار بهسه مصر، سنة ١٩٧٧ .
 - (٥٤) انظر، صلاح عدالصور " ديواد الناس في بلادي ، ص ١٠٠ د يروت ، سنة ١٩٥٧

قاتمة بأهم المراجسع

(١) أحمد عبد المعطى حجاري ' أسئلة الشعر ، مقالات بحريدة الاهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨م

(٢) أحد درويس الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤

ساء لعة الشعر، القاهرة ١٩٨٥

ى النمد التحليل للقصيدة الماصية ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٣) عمر الدسوقي في الأدب الحديث ، القاهرة ، (مدود تاريح)

(٤) سعد دعسس ، العرل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩

(٥) محمود الربيعي في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠

(٦) ركى نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨

(٧) حدى السكوت . أعلام الأدب المعاصر في مصر عماس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣

(A) صلاح عند الصبور الناس في ملادي، ميروب ١٩٥٧٠

(٩) شوفي صنف ، الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦

(١٠) عباس محمود العفاد: تمعراء مصر وبياتهم في الماصي

كتاب الملال القامرة ، ١٩٧٣

خمسه دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣

ديوان العقاد ، اسوال ، اسوان ، ١٩٦٧ .

الدنوان في الادب والنقد الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣م .

ساعات بين الكتب _ الأعمال الكاملة ، ميروت ، ١٨م.

(١١) عبداللطيف عبدالحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩ م

(١٢) عمد غنيمي هلال: النقد الادي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧م

(١٣) أحد هيكل: تطور ألادب الحنيث في مصر، القاهرة ، ١٩٨٨م

14) J. Cohern - Le Haut Langage

Lhenne de La poencile rans 1979

15) S. Jeun Latterature general paris 1968

16) R. Renevile, L. Expermence poetique

paris 1949

تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د . عبدو ه بدوی

-1-

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمّس والتعجب للشيء الواحد، وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والرّواة، فقد كانوا في حاجة لل ما يُسمَّى " الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن التحويون والرّواة، فقد كانوا في حاجة لل ما يُسمَّى " الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن الثقية، وعلى اللغة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم وحماد الرواية و خلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طمام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الدي قال خلف: قِسْ شمري إلى شعر امريء القيس والنابقة وزهير، فها كان من خلف إلا أن أخذ الصّحفة المملوءة مرقا ورمي بها عليه ""، و قد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أر غاية النحويين إلا كلّ شعر فيه إعراب، و لم أر غاية رواة الأشعار فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، و لم أر غاية رواة الأخبار إلا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل. ولا شك فيه الشاهد والمثل.

-1-

بدأت ظاهرة الأحدادية تتخلخل شيئا فشيئا، حين راحت الكتابة تأخد طريقها في المنجتمع، وأصبح الكتاب محل على التراوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد المعجرة، بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام فسين وماثة للهجرة، ومن المعروف أنه الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام فسين وماثة للهجرة، ومن المعروف أنه مبذا المناعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من مجتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الأتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاه، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلا أنه " متم " بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان عما قاله: لو أدرك الأخطل يوما واحدا في الجاهدية ماقدمت عليه أحدا، فقد كان جهده أن يقول: إنها نحن نحن فيمن يوما واحدا في أصول نخل طوال ، وأن يؤكد على أن الخلف الإضاهي السلف. . " ولكسن مضي كبقل في أصول نخل طوال ، وأن يؤكد على أن الخلف الإضاهي السلف. . " ولكسن ولمل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي، الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا في قالته العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فاعجبته وطلب كتابتها، وقال: ماسمعت بأحسن

منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: حُرِق خَرق!! " ومثل هذا فعله مع شعر أن نواس، فحين دُمّت عليه أبيات للشاعر أعجب بها ، ولما سأل عن صاحبها قبل له : إما لمن نـذمه وتعيب شعره ، في كان منه إلا أن قال لمحاوره اكتم على ! ومن المعروف أنه صاحب المعوله التي تقول بأن شغر القدامي كالمسك والعنبر كلها حرك ازداد طيباء وأن شعر المحدتين كالريحال يشم يهما، ويذوى، ويرمى. . ولعل أقربهم لي المحدثين كان أبا عبيدة الذي حعل أبا بواس على رأس المحدثين لأنه فتح هُم باب الفِطْن ودهَّم على المعاني، فمَوقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيق حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثًا في زمانه ، ومن موقف الاستاد الخُمْري حين أورد أبياتنا لقطري بن الفجاءة تم قال: هنذا والله هو الشعبرلا ما يتعَللون به من أشعار المخانيت ". وبصفه عامة فقد كان ما يحكم هذا الانجاه هو "الزَّمن" الذي تحدّد بعام خسين ومانة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "بالبداوة والجزالة". وإذا كان عامل الزَّمن كان قاضعا، فإن عامل البداوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروص، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءاته على وجه الخصوص كان قاطعا كذلك، على حدما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عماً بسمي باللغة النجديدة، والقنول بأنسه قسد قبراً الكتب، ومثل هنذا فيل عن أبي دؤاد الأبادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلي رفض الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح وذي الرمه لأن الآول والشاني مولَّمة ان، ولأن التالث كمان يكثر من التردّد على الحواضر، وبكثر من زبارة دكاكين النقالين".

.. "...

شينا فشينا أخذت ظاهرة اخداثة تتأكد في ضوء ظاهرة آخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثنائية" التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديها فقد كانت هناك دانها قضايا المنافي والحاضر، والسلف والحلف، والظاهر والباطن، والحضر والروبر، والطبع الضعه، والقبات والثني، والمرتي والمتخيل، الثابت والمتحول، فهناك دانها الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالطباق" وإن كان هذا الأمر قد زوحه حديثا بها يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشيئين. المهم أنه حين جاء القرن الثالث الفجري تكون ملامح "الحداثة" قد أخدات تتحدّد في مواجهة "القدامة"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكل بالدهر" و "أشبه بالربانات".

وقد كان هذا طبيعيا لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الشاقي إذا كان الاعتهاد على الطبع مع ثقافة واصعة وسطحية، فإنّ الأمر يختلف في القرن الثالث ... على حد تعبير د. طه حسين ما لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحا، ولأن الطبع إلى الصنعة كان واضحا، ولأن الطبيق أصام الحداثة أصبح محيدًا، فابتداء دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن فتيه المحدثين، وسار بعض المبل إلى المحدثين وخاصة حين قال: ولا نظرتُ إلى المتقدم بعيى الجلالة لتقدم بعيى المجتلف ومن الحيث المتقدم بعيى الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر معين الحدثين وخاصة حين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله ١٠٠٠ إلى وأيت من علياتنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخبره، ويبرذل الشعر المرتصين، ولا عيب عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله في متخبره، ويبرذل الشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ بها قوما دون قوم ١٠٠٠ ثم يجي، دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامي في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقّهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والرزمن في قبول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل عله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والزداءة؟١٠"، و في إيمالسه هؤلاه هو أنهم كانوا يتصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصي لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دويرهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

\$

اشتد عود الوقوف عند "الثنائية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحض، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتد عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره عدثا _ أو حداثويا _ والمبحري باعتباره عافظا على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قيد هل لواء النُّسرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القيدماء بها، وإذا الصولي قيد هل لواء النُّسرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القيدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جوّدوه، ثم إن شعرهم أشبه بالزمان " والناس له أكثر استعالا في بالوازنه عباس وعَثلهم ومطالبهم" ، كها أن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الأمدي في الموازنه بين الطائين قد انتصر لما يمثله البحتري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته الأخبار أبي تمام للمولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيّز الأحد الشاعرين".

. . . ثم جاء القرن الزابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتذ عوده وقد قال عن أبي تمام: إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حـول أبي تمام قد دار حول حـدائة شعـره، فان الحوار قـدا دار حول شخصية المتنبي في المقـام الأول، ثم يأتي بعـد ذلك الاشتخال بشعره، المهم أن النقـاد المنصفين ـ كالقاضي على الجرجاني والثعـاليي وابن الأثير ـ قد ردّدوه بين الطبع والصّنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبـالتـالي جعلوه من فحـول المحدثين، هكـذا يكون الشعـر المحدث قد كسب المحدثين، هكـذا يكون الشعـر المحدث قد قضر قفرة عـالية بفضل المتنبي، ويكـون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه تـوافق مع طبيعة الحليلة، وسنن القطـور الاجتهاعي والأدبي، بالإضافة إلى نُضجه ونضج دائرة النقد من حوله (١٠٠٠)، وهذا كان من الطبيعي أن نسـمم الثماليي

(٢٩٩) يقرل: أشعار الاسلاميين أرق من شعراء الجاهلين، وأشعار ألمحدثين ألطف من متعراء المتقلدين، وأشعار ألمحدثين ألطف من متعراء المختلفين، وأن نبراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنبوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائم من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبدع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الاعجاب إلى الاعجار، ومن حد الشعر، إلى السحر (١٠٠٠). وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كبارا تتابعوا كالباخرزي في دمية القصرو الأصفهاني في الأغاني، وابن عبد رته في العقد الفريد، وابن المسائر، وابن سنال الحفاجي في سر الفصاحة . (١٠٠٠) إلى وأخيرا تكون المعتدد وابن إلله وأخيرا المتوادد، وابن المتعدد والتقاد، الإين النقاد والنقاد.

_0 _

كان وراء ارتباط العرب متاريخهم، واعتقادهم أن الشعر اليمهم ـ بل لا يقال ـ إلا في ظل النظام الشعري كلة، ووجهة نظرهم التي تتلخص في أن الحداثة لاتخرخ عن كونها نظرا إلى المعامي القديمة، ووضعها في صياغة جديدة . . أن اهتدوا نقديا إلى مايسمي "الموازنة" ، فقد حاولوا في أول الأمر المفاضلة بين شباعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو مافعل عمد بن سلام الجمحي في كتبابه طبقات فحبول الشعواء شم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أنَّ يسمى بالمقارسات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى كتابه الثمين "الموازنة مين الطائيين" وفي ضوء هذا أصبح الطريق معبّدا للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحا وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة في الشعو والشعراء حين تحدث عن " الأحد " والأصفهاني حين استعمل مصطلح " السلخ " ، ولكن مصطلح السرّقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصرّاع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبوق بالمتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المالغة والافراط فيها أخذ نفسه به، ولهذا لم يتتبع الأمدى مشلا كل سرقات البحترى لأن أحدا لم يدّع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا الصطلح، وكان من الواجب أن يميّزوا بين مضاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرقات، ولكنهم لم يفرقوا في دراستهم للسرقات بين كل هذة الأشياء وإنها راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبها قريبا أو بعيدا في المعنى أو في اللفظ أو فيهما معا . . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه (١١) "

وأخيرا نقد انتهى الأمر لل لجاجة ، وكان أن تولّدت عن السرقات مصطلحات ليس لها عصول إذا حققت كالاصطراف ، والاجْتلاب ، والانتحال ، والاهتدام ، والاغارة ، والمرافدة ، والاستلحاق . . وأحيرا ينتهى الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطُرق إخفائها ، وأن منهجه تعليمي يقوم على التقاسيم ، ويخلط بين السرقات والموازنات ، واللذي يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث ، والاعتباد على مقولة ثبات المغنى وتقدمه

على اللفظ الـذي يمكن أنّ يتغيّر، دون الالتفات إلى ضرورة المزّج، وملاحظة تغيّر المعنى بتغير اللفظ على النحو الذي اهتدي إليه أخيراً عبدالقاهر، فيها يسمى "نظرية النظم" (١١٠

-1

وتسقط بغداد، ويجف البريق من أشياء كثيرة، ويدور الشعر من جديد في دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الجداثة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حول القدامة والحداثة إلا في العصر الحديث، وكان أن طفاعلي السطح مصطلح الأصالة والحداثة (١١٦)، وقد كانت وراء ذلك مواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية انسانية وقد بدأ الامر على استحياء عند رفاعة رافع الطهطاوي وجماعته حين قدّموا الجديد في شفاعة القديم، ومن ثم قالوا شعرا بتأثير من الموشحات الأندلسيّة على وجه الخصوص، ثم البارودي الذي _ رجّح كفة الأصالة، وكان تمهيد الطريق للتبار الذي يطلق عليه اسم " الكلاسيكية الجديدة" ، وكلّ هؤلاء تعاملوا مع الأنموذج العربي، ولم يشعروا باغتراب، ثم كان من الطبيعي أن يتصارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسي، مع تيار الحداثة الذي استمد مفاهيمه من الغرب، والذي عبر عنه في شعراء مصر وبيئاتهم بمقوَّلة: عباس محمود العقاد: نحن جيل علَّمنا الأساتذة مشيرا الى شوقى ومطران _ وتبعيه تيار أبوللو من غير عنف ظاهر مع ميل إلى إبراز الاتجّاه الوطُّني، ومحاولة لاظهار مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على السَّاحة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نها اتجاه قومي في هذه ةالفترة إلا انه سرعان ما انطفأ جانب منه، ثم زُوحم بجيل يتعامل مع ظاهرة "الاقتلاع" بدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لانملك ولانعرف إلا القديم. . ومن الملاحظ أن هدا الجيل يمكن القول بأنه قد نها التداء على جذور قديمة مهجرية (١٧)، بالاضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترحيب بكل ما هو "حداثوي" فهو يريد الانفصال عن الماضي برمّته، باعتباره هاوية تفصلنا عن التــاريخ، حتى اللغة يريدها لغة "بنوة" " لا" أبــوه"، لغة أَت لا ماص ولغة مغسولة من آثار الغير، بحيث تكون كل كلمة لغماً وكل قصيدة جبهة قتال، المهم أن يكون هناك انفصال عن الماضي بكلّ ايقاعات، وهو لاينسي أن يؤكد على أن بنية الذهن العربي ماضـوية، وأن العربي يكّن عـداء، حقيقيا لكل إبـداع حتى كأنه مفطور على هـذا، ومن هنا يسوق شعارا يقول: الأعلم، بل أهدم وأحرض (١٦٨)، وقد وقفت إلى جانب هذا التيار الاقتىلاعي بعض المجلات كمجلة شعر البيروتية، وكمان من الطبيعي أن يفرز هذا بصورة حاسمة ما يسمى بقصيدة التثر، وأن توقد حولها القناديل، على الرّغم من أنها طفت فوق مفاهيم غريبة مثل: الغموض، والتعمية، والعدمية، والركاكة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال في الايحاء، والاسراف في التشاؤم، وضعف البناء، والجرى وراء الصرّعات، والتّعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونمانيا. . المهم أنه كانت هنماك رغبة في قطع التّواصل بين مسيرة الأمة، وفي عدم التعامل مع الجذور، مهما كانت هذه الجذور.

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو مافعل سلامة موسى في أول الأمر، وقـد ألَّح على هذا بحياسة وفجاجـة الدكتور محمد النويهي في كتـابه قضية الشعر الجديد، وقد انتقلت هذه العدوى ال المغرب. فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول: إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهـات الشعرية الآخري، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفيا لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبوى وحر ايضا، لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتـابته دون التفات لل الماضي على حدّ مايقهروه عبدالله العروى، ومـع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات مآن الشامراء ، قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف. إلا أن هذا الاهمال قد استحال إلى سيان للأراث . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي. يفتقد أبسط المقومات التي يمكها أن تحفظ له حرارة البقاء، ومن ثم أصبح هذا الموروت مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قند تناساه، لأن كل عمل غير مقروء لأيمكن أن يسمى أدبا أو تراثا، ووجود هذا المورث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله، فالغالبة العطمي من قرانه لاتجد فيه غير أشباح تناساها الزمن، ورفضت قبوها ذاكرة الشعراء المبدعين ٩١٠١ ومن هما تسرى أن ظاهرة الاقتبلاع والانقطاع كمان ها من مثلها في المشرق والمغرب.

V

ثم ان قريبا من هاتين الطاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة المجرة من اللغة وما تمثله اللغة وما تمثله عاذا أخدنا مثلا من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا أنهم قد استوعبوا استيعابا كاملا الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى سواطنيهم وكانهم أجاب، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح مرسية وعقلية غربية، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! تم بدأ هاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية، وأخدوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي، بعيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد مانعرف من محمد ديب، ومولود فرعون، وكات باسين، وقد رفض هذا الانجاه من الفرنسيين وقالوا: أنها طفولة فن وطعولود فرعون، وقد هماك من حسوص على أن "يستكن اسمعه"، وعلى أن يقتل "الأب الاستهاري، وأن يجد الكلت نفسه أسام نعسه، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراء مع المساحة من الفرنسية باعتبارها ثرية، وموصلة للعالم، ولاتحون الذات، وهكذا سمعنا من يقول: الفرنسية منفائ، ومن يقول! إن انتهاء بلاده إلى العرب غير حقيقي، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم حشترك بسبب اللغة بعكس العراقي . المهمة أن

العربي الدي لايتكلم إلا لغة أجنية لس يؤكد ذاته إن وجدت إلا من خيلال هذه اللغة الاجنية، وأنه سينتهي لل عربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشهما إلى الأعماق.

/

في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التنابع، أو مابسمى التطور الصاعد، والنزاكم الندريجي المذي يكون وراء الظاهرة . . ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا ، فقد كان النقاد في كل العصور .. باستثناء صوت هذا العصر .. يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتعرف على الشنة، الارتباط بالماضي والتعرف على الشنة، والعديد من المتون، والشاعر ماكان يبذأ بمواجهة الجمهور إلا بعد "الحفظ " للقديم، والاستيعاب الجيد له، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار!" من الأقلبة، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية، ولعل "إليوت" قد عبر عن هذا حس دعا إلى أن نكون "كلاسيكين" في ظروف عصرية.

ويبلاحظ ان بعض المحدثين تنهبوا إلى شيء من هذا، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية، وحين أكدوا على أن كل درجة نمو لاحقة، لابد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة، وقد ربط وابين هذا وبين عالم الطبعة الحية، ذلك لان الاشكال السابقة لاتخفي بشكل كامل. فيناك أهمية للتفاليد في المن، ودوام للروابط الاستمرارية، على حدّما نعرف عند شيكسبير الذي استخدم محاور ومواضيم أسلافه في خلق شخصيات فاقفة القرقة، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل مااعتمات عليه، وقريب من هذا مايراه " فاليري بريوسوف" من أن تاريخ الشحر الاكتال المدرجي لوسائل الشعر، فكما يملك الانسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التي كان يمتلكها البدائي، فإن هذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الذي يمتلك مالم يمنك السائق له، ولكته بصل إلى مايريد عن طريق التراكم القدريجي للعناصر المكزه فذه الوسلة أو نلك ""!

على أن هناك من يرفض هذا مثل الألماني "أوزولد شبنجلس" الذي يرى أن كل ثقافة حلقة موصدة، ومثل " دولبنخوود" الذي يرى أنه لل عمل جديد، لأن كلا منها بعتبر " وحده مُعلقه"، وعالما مستقلا بذاته، بمعنى أنه ليس هناك انتقال جديد، لأن كلا منها بعتبر " وحده مُعلقه"، وعالما مستقلا بذاته، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى، ذلك لأن الفن كفن لاتباريخ له، فهو بعني فعالبة جمالية، ويعني خبلا، والنخيل هو فعل التصور الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصرا في هذا الفعل ومن أجلمه، كها أن الألماني "هاوزر" يبرى أن كل عمل أدي ليس استمرارا لشيء سابغ، أو اكبالا له فكل عمل يبدأ من البداية، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما "فريناند برونتير" فحين تمتك بعامل الزمان عند " تين" كان يقصد الكشف عن تأثر اللاحق المابق، ويسلسل المولفات تسلسلا روحيا، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لاتزمى إلى

بعت الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قبوانينه، انها لاتقص بال تفسر . أنها توصح كيف تولّد الأنواع الادبية؟ وما هي عوامل الرصان والبينة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ منظرية "لامارك" في التحوّر، وبنظرية "دارود" في التطور """.

على أن هذا الرآى السائد في اخضارة العربية كان هو التعابس بين القديم واخديدعند كثيرين ، وأصحاب هذا الرأي هم السدين نحلوا الترات ، ورأوا أن فيه حزءا مينا ، وجزءا لإموت ، وأن هذا الجرء السدي لإموت هو القليل الواضع على حيوية الحياة ، وتجدها ، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بدهيا ، فإن الذي شغل المعصر كان السوال الذي طرح بعدة ويقول : هل هناك في هذا المجال اردواجية أو تقية ٢٠٠ ذلك لأنه كان هساك من يتمامل مع الأساليب العلمية المتمدة على العقل ، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغيبية والحدس والطلسمية المكرة للمقل ، واليانسة من تحسيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي ، على حد مانعوف مر جابر من حيان ، والكندي ، وامن الهيتم ، واجاحظ ، والعالي . ههل يكون وراء هذه الازدواجية الوحود في محتمع صاغط ؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك "تقية ؟ في علمانا العرن ١٣٠.

ولاشك أنه كمان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حضاطا وتقديسا للقديم المهيمي، ولعل الصوت الراعق في هدا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية القرآن مثلا حارب الجديد لأمه يبتق من علل الفسق والالخاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر ممزلة التروّة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذمة، فالحديد بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يسترط فيه أن يمحو القديم أو يستبدك ٢٠٠٠.

ولكن السمة العامة للحضارة العربية كانت المواتمة بين العراقة والتقنع ""أو ماألف فيه التعالي كتابا ماسم التوفيق للتجانسة، فكل الأهم التعالي كتابا ماسم التوفيق للتجانسة، فكل الأهم العالمية فعلت هذا، وماقامت المهصة في أوربا إلا على هذا الأساس، والذي توتاح إليه النصس وطبيعة العصر حصو أن يكون العراقة خدمة التقنع هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هماك خلاف لأشك فيه بين القدامي وللمحلين، ولقد كان هماك خلاف لأشك فيه بين القدامي وللمحلين، ولقد كان هذا الخلاف واجعا للي عدم استيعاب طبيعة التقلور، وإني السرغبة في أن يكون هناك دائم على المتفت إليه، ويوقنس مه، ولكن هذا الخلاف لم يكن حدالا، قدر ماكمال حوارا، وكان تسوفيقا أكثر مماكان

وعلى كل فالملاحظ أن العالم يركض ركضا للحداثة، وأنه لكي نشارك في هذا الاند أن تكون عدنما حربة الركض، ولكي يكنول لما شعر حمديث لإند أن نعيش في حضارة حديثة ـ ونمحن نعيشها ان شننا أو أيبا ـ على أن يكول الأمر عمكوما بمنطق وجودنا، لإممجرد المجاراة، ومحاكاة الآخرين، فمحن مريد حداثمنا لاحداثة الآخرين، ولأن خدائة الآخرين شروطا لاتكوفر عندانا الآفر. " فاذا آرد ما أن سطر إليها في ضوء الظاهرة التي ترى آن القصيدة الحديثة لاتفهم إلا في اطار الأدب كلّه ، أو في اطار النظام الثقافي المهمس كالمسيحية أو الاسلام متلا ... فاننا ملاحط عملية التأثر الملخ المتنابع للتراث في كثير من الأحيال الأدية ، وبخاصة في الحصارة العربية ، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة طواهر يجيء في مقدمتها

المنتصمين . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كلّه في نظرهم هو المختفظ من من المختفظ المنتفظ البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كلّه في نظرهم هو المختب في التحفيل المنتحسن المحتمدين المستحسنة من مثل مسائر، أو كلمة شاردة، ومكنا، أينا ابن المحتبر التضمين من عاسن الكلام (٢٠٦، وقد ضرب الحصري مثالا لمذا لم علق عليه بقوله : فجاء مليحا في الطبع مقبولا في المشمع، أما تلميذه ابن رشيق مسار خطوة في التحديد حين قال: هو قصدك للبيت فتاتي به في آخر شمرك أو في وسطه كالتمثل، وقد ياتي التصمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو "عيل إحالة ويشير إشارة" (٢٠١)، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقل عرف التخمين بأنه: تضمين البيت كلهات من بيت أخسر، وأن ابن الأثير جعل التضمين الدي المسابع والعشرين من أنبواع البديع، وقسمه إلى حسن ومعيب أما ابن حجة الحكوي فقد قصره على تعليق القافية بها بعدها، واعتبره عيبا (٢٠٠).

ولعل شرف الدين الطبيع كال خبر من تصرض للتضمين تنظيرا وتطبيقا ٢٠٠١. . فاذا جننا للعصر الحديث وجدنا حضورا للتضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليامة قصة زرقاء اليامة، وقصة عنزة الذي أقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى المؤت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل:

أسائل الصَّمْتَ الذي يَخْنُفُنِي: * ماللجهالِ مَشيُها وَثِيدا؟! أجندلًا لايحملن أمّ حديدا؟؟

ومثل هذا نراه في قصيدة "من مذكرات المتنبى" ونراه بصبورة آوضح في الأخد من الأدب الشعبي كيا في "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كيا نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره » و يعض لقطات من القرآن الكريم (٢٠)، و يمكن أن نرى هذا عند كثيرين كمدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعبيس، وجميد سعيد .

" - الاقتباس . عرف القدامى بأنه تسوشيع الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه الاعلى أنه منه (٣٠) ، وقد ركز عليه الشعراء بدءا من البدارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين (٣١) . ثم أن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدس لل الاقتباس من الحكمة والشعر الاجنبين على نحو مافعلت نمازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بها فعله ت . س . اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوربي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأحنبية في صميم القصيدة العربيه

فاذا أحدنا نارك الملائكة في دبوانها — المجلد الأول ص ، 73، 170 ، 710 ، 710 ، 044 أنها اشارات لل الشاعر كيس في عصيدته " نهد المحددة " نهد المحددة الدى الشاعر كيا بجد اعجابا بالتساعر بايروك و مخاصه في قصيدته " نهد المعاملة الماما الله الله المدا المحددة لدى الشاعر توماس غرى ، و وروسرت بروك ، وكرسمس همرس ، وهي بقرر عند الحليث عن قصيدة الجرح الخاصب ما 70 ال أساعر الأمريكي " ادحار آلل بو" في قصيدته الحديمة " لله الماما" . ومثل هذا نحده بعمن عند بدر شاكر السياب ، وصلاح عبدالصبور ، و بخاصة حين بنطلقان من عبالم الأسطوره ، وعالم الرمز ، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي كقول السباب في قصيدة " باليالي " في دبوان أساطير .

الموى بيت عاشمين اطمأنا لاسؤال. أأن فبل فاها فالاقتباس هنا من قول قس لمن تزوج ليل بربك هل ضمم اليك لبل فييل الصبح أو قبلت فاها

٣- العقد . . وقد عرفه القدامي بأن ينظم نشر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون مثلا لهذا بأن أبا نواس صمع صبيا يقرأ « يكاد البرق يخطف أبصارهم كليا أضاء لهم مشوافيه ، وإذا أظلم عليهم قاموا ، فقال في هذا تجيء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما ترادفهم جنح من الليل مظلم فلاحت لهم منا على النأى قهوة كأن سناها ضوه نار تضرم اذا ما حسوناها أناخوا مكانهم وقيل ان عمد بن الحسن حدث بهذا فقال : لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر وليل بهيم كلها قلت غورت كواكبه عادت فها تتزيل به الركب اما أو مضى الرق يحموا وان لم يلم فالفرم بالسير جهل

أما المحدثون فقد أكتروا في هذا الجانب كالسياب في شناشيل ابنة الجلبى على وجمه الخصوص ، وعلى نحو ما نعرف من قصيدته للي حسناه القصر في ديوان أساطير ، حيث الاشارة واضحة لل " ايليبوت " ، وفي قصيدة ياليلل المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول

> واسألي شاعر الليالي غناء يرقب البرج عدّت الساعة الثكل عليه الخطوب ، والاحزاذا أين ثغر يعد بالقبل الحرى عليه الوجيب والخفقانا أبن من أقسمت له _ وهي سكرى _ في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالي هو الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال في

حبيبته ـ كيا جاء في هـ امش على القصيدة ـ دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تحـ عليه لياليه المسئمات ، واتركينا نعد القبلات على ثغرك العاصى !

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التى قامت بين عبدالرحمن شكرى وإبراهيم عبدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنى حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكرى يسرع فينقل عن الانجليزية القصيدة التى أخذ منها المازنى ، وهناك من تتبع أخذ السياب من الشاعرة ايديث سيتويل ، وبخاصة في قصيدتيه « رژيا فوكاى » وأنشودة المطر ، ومثل هذا الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت في عدد من القصائد .

وقد يكون « الْعَقَد الحديث » قرآنيا صرف كقول أمل دنقل في أعياله الشعرية الكساملة ص ٣٨٧

> اركض أوقفى الآن أيتها الخيل : لست المغيرات صبحا ولا العاديات كها قبل ضبحا وشبيه بهذا قول طاهر رياض في ديوان العصا العرجاء ص ۸۷ أعطني مهلة لأجم شمل

. بل قـد يصل الأمر لل حَـد أن يكـون " العقد " من لغـة أجنبيـة ، وعلى أن يكونخصا في الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحـالام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ،

قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل لم نجد موطنا نيا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم ياعشيق البحار ، وخدن القمم يا أمير الفؤاد الملول وغريب المني يا صديقي أنا يا صديقي أنا Mon wenblable. Mon free

شاعر أنت والكون نثر:

وقديها أخذ على المتنبى مثل هذا (٣٣) ، كها أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل ٤ ـ التلميح . . وهم عند القدامى : أن يشار إلى قصة أو شعر ، وهو عندهم يدور في دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلى بجائزة وسى ، وحين حجا معا ، ومرا في المدينة ببيت عاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذى يقول فيه الأحرص : يا بيت

عاتكة الذي أتغزل.

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلها رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها وأراك تفعل ما تقول ، ويعضهم مذق اللسان يقول ما لا يفعل

أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب ، ولمل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتى المدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتي كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :

لم تحرز ، المسيح ، والخضر ، والحسين ، والتي دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة المرية وانبعالها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبرواعن ذلك . . بدر شاكر السباب ، خليل حاوى وأدونيس ، وعبدالوهاب البياتي (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى و بالتلويح إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالاشارة إذا قلت الوسائط ، وندرنا نسبة الوضوح

ه _ استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصسور قصائد على منسوالها في الشكل والمضمون فاذا أخذنا مشلا قصيدة عبد يغوث بن وقاص التي يمكن أن تسمى قالموت ظلها ، والتي أولها

الله الله الله الله ما يبا فيا لكيا في اللوم خير ولاليا وجلناها تنجب قصيدة على غرارها لمالك بن الريب يمكن أن تسمى « الصوت شهادة » في العصم الأموى ، وأوفا

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ببجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا

ووجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبدالله محمد بن عائشة البنسي على خد ما نعرف من قصيدته

ألا خلياني والأسي والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا

. . ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنسرى عبدالعنويز المقالح يستوحى الشكل والمضمون مع تطوير تقتضيه المعاصرة حين يكتب " تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب ، ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها

بكى الشعر مرثيا وأجهش راثيا وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

١ - التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الاسلوب عرف قديها ، وكان ابن المقفع في رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع ، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتورى في مطولته سقوط دبشليم التي تعتمد على كتاب كليلة ودمنة ، والتي تدين في الفترة الأخيرة احدى الانكرارات العربية المدوية وتدين عصر " الملك دبشليم الأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

. . ومثلها جاء ذهب إلا بقايا حنطة ، وموميا ملك وظل صولجان ! وفجأة ـ يا دبشليم ـ يسقط الستار

ويبصق الجمهور!

ولم ينس صلاح عبـدالصبور التعامل مع هـدا الأسلوب حين كتب قصيدة مـدكرات بـتـر الحافي ليؤكد على بوار الانسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولمنظر إلى قوله

كان الانسان الافعى يجهد أن يلتف على الاسسان الكركى

فمتى من بينهما الانسان الثعلب

عحبا . . زور الانسال الكركي في فك الاسان التعلب

نزل السوق الاسسان الكلب

كي يمقأ عين الانسان التعلب

ويدوس دماغ الانسان الاقعى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب

ويمص نخاع الانسان الثعلب

ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشارى العدواني على يحو ما نعرف من قصائده رأسي حيواك ونداء ، ورسالة إلى جل التي أولها

إياك يا صديقي يا جمل

إياك أن تيأس أو تلين

إياك أن تكون مثل الآخرين

قد عكفوا على الطول . . يندبوها . . كلا . . وأنت رمز الصبر باحما !

٠٠ تعد ٢٠ وتعد وحر مسبوي على . ٧ ـ استبطان حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن الشرى الحفى تنمو فيه حالات لا تموت ، والشاعر بستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلا في مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى ،

فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرى القيس فقط ، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوحد ميها « عين الجوهر » في قصيدة امرى، القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغاني مهار على فوجه الحصوص لا مجرجان عن كونها تفرعا على نغمة موروثة خاصة بالمهدى

المنتظر الذي سيملا الدنيا عدلا بعد أن ملنت جورا .

فاذا جندا لل الجانب التطبيقي نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه كشاذل طاقة ، فالشاعر في مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بمنفة خاصة موقف عنترة القليم في قصيدة " البعد عنزة » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كيا يستبطن حياة وشعر الخنساء في قصيدة " الخنساء من الشاكلة العربية ص ٣٤٨ » بحيث سراها في الموقف الموازى غمل الأمة العربية عن ٣٤٨ وبعيث سراها في الموقف الموازى غمل الأمة العربية عند بناء العربية عند العربية عند العربية عند العربية عند العربية الموقف الموقف الموازى عمل العربية عند العربية المدربية عند العربية العربية عند العربية ا

بعد دهر من ألثكل جفت عيون الدموع واعى قبر موتاى . . ذرته ريح القرون غمر أن النشيد الخزين والرثاء الذى كان مل ء الضلوع ضاع في زحمة القافله . . ألف صخر قضى . . ألف . . آلف ففى كل شبر من الأرص قبر حديد والملايين من أمتى بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد مات شعرى وجفت دموع القصيد وانتهت قصتى منذ أن حل حرفي الجليد!

لربعد يسعب الثاكله

فهناك ما يسمى في الشعبور بالنزعة الغريزية ، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا عقلابية حارجة عن اطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف في وجه الموت .

ولعل هذا يذكر بها يقال عن وجود صيغ مستكنه فى اللاوعى ، وما يُقـــال عن استلهام ما يســمى مالأنهاط الأوليه التى ستكشفُ عن مسيرة الانساد فى كل الأزمــة ، باعتبارها نبعا قديها لا يرال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)

٨_الحديث وراء الأقنعة:

وقد كتر التعامل مع هـذا الأسلوب في الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين في السعر العربي لم يكوبوا الا أقنعة للشعراء ، على النحو الذي نجده واضحا عند المتنبي لحين كان يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن في الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع يتكلم من وراثه ، المهم أن أقنعة قد تكاثرت في الفترة الأخبرة ، وكاد يكون لكل منها دلالمة خاصة تتفق والحياة في هذا العصر ، فهاك أقنعة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف بن ذي يـزن ، وعـترة ، وعـروة ، والخساء ، وأبـي رغال ــ وخـالـد ، وأبي ذر ، وابن ملجم ، والحجاج ، والحسير ، وعبدالرحم المداخل ، وبشار ، والمتنبى ، وأبي العلاء ، ومهيار ، والحلاج ، وديك الحن . . وقد تطفو معض الأقنعة على البعض الآخر ، على النحو الذي رأيناه من فترة عن الحديث عن أيموب للسقم الداخل والخارجي _ وأبي ذر _ للتبشر بآراء اليسمار سياسيا - ونوح واسه _ للتعير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأحمر الخاص بنوح وابنه ، سنحد هذا عند ادونيس في قصيدة " نوح الجديد ، بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ، وسنجده عند سامي مهدى في قصيدة قرواية الطوفان " بأعالة الشعرية ص ٢٨٤ ، وسنجده عد عبده بـدوى في قصيدة « في البدء كان العصيـان » بديوانه دقـات فوق الليل ص ١٤ ، أما أمل دنقل في قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح في أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة ، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من خلف القياع حول أحوال مصرفي الفترة الأحيرة ، ويخاصة حين هجرها الكثيرون

هاهم الحكماء يفرون نحو السفينه

. هاهم الجباء يغرون نحو السفيتة بينها كنت . . كان شباب المدينة يلجمون جواد المياه الجموح ينقلون المياه على الكتفين ويستبقون الزمن يبتنون معدود الحجارة علم ينقلون المهاد الصبا والحضاره علم ينقلون الوطن!

٩.. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب في الغالب كانوا يأتفتون الى الوواء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة المنياني في استدعاء شخصية زرقاء اليامة ، وفي المصر الخديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلويي التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففي الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل الباودي وضوقي وعلى أحمد باكثير فيها يمكن أن يطلق عليه " نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في المعرية ، وعبدا خليم المصرية في البكرية ، وعمد عبدالطلب في علويتيه ، ثم كان تمهد المهدية المادي ، وعلى عمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، تمهيد العقاد ، وأبي شادى ، وشفيق المعلوف ، وعلى عمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، تما تنافي المنافي المنافي المنافي المنافي المنافي أن المنافي المنافي المنافي أن المنافي واحدة هي موقف تمانافي من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف الأنموذج مباشرا ، أو مجرد حالة بلاغية ، وخلق حالة نم فعال في امتداد القصيدة ، بالإضافة الى التداخل مع الحدث الذي جاء وخلق حالة م المخدث الذي جاء وخلق حالة م المخدث الذي جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزا لما يقصده الشاعر .

_ ونحن تجد هذا في قصيدة (زنابق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه ً » للشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

> «قلت: ياطائري ، يا زبرجد يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد وامتلاً الجو من أريج الاسراء ، طعم القرآن وامتد فوق إنجاءة البحر ضوء ، من اسم أحمد وقلت في لهفة أتوسل : أحمد . أحمد أحد من ضوئه سقائي أحد من ضوئه سقائي

أحمد كان انبلاح فجر ، وكان صوفية الأغانى وأحمد في مروج تسييحة رمانى كلاً جناحيه بعثرابى كلا جناحيه لملهانى! 1 - التعبر بالأسطهرة

اذا كان المحص قد حلا هم أن يدكروا أن العرب كالساميين ليست هم أساطير في شعرهم وعقائدهم، وأن هذا كان سيحة لصعف الحيال، وعدم الرغة في المحت، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة عرون من "الميتولوحيا"، وأن العرب لم يشذوا عن هده القاعدة، فقد لكل الشعوب القديمة عرون من "الميتولوحيا"، وأن العرب لم يشذوا عن هده القاعدة، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان هم اتصال أسطورى بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات. . الغي، كما كاست هم أساطير حول سد مارب، وقصور اليمن، وما يصل بعام الشيل، وما يعرف بأيام العرب، وشعائر الخيح، وقضايا التأز، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة الحريبة، فلها حاء العصر الحديث كانت النصاتة الشعراء بتأثير من النعر الفربي لل الأساطير اليونامية على وجه الخصوص، واذا كان البعض قد الفت البها من الخارج لل حدما كالمعلود اليزني، وأبي شادى، والياس أبي شبكه، وعلى محمود طه، بتأثير القراءة، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنساني مذائي في زمان بعينه، وأنها يمكن أن تعطى القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذي راد هذا الطريق بعمق، خطب وعمقا ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذي راد هذا الطريق بعمق، خقلق، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون في خدمة لكا مايدور في فقس الأنسان المعاصر من هم، وقلق، ومرض، وحب، ولتآمل مثلا هذه الكثافة الأمطورية في قصيدة "رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكامله ص ١٩٦٩ من أعماله الشعرية الكامله ص ١٩٧٩ من أعماله الشعرية الكامله ص ١٩٧٩

أيها المنقض من أولب في صمت المساه رافعا روحى لأطباق السياء رافعا روحى -غنيميذاً حرنيما صالبا عيني -تموزا : مسيحا أيها الصقر الألمي ترفق ان روحي بنمزق!

. . ومع أن هذا الأتجاه تعلّب فترة على الشعر، واهتم فى أول أمره بالأسطورة اليونانية ، الا أنه مسّ بعد ذلك أغلب أساطير العمالم التي تدور حبول مبواريث الدين والتصوف والساريخ والنمولكور، ولكن يبدو _ كيا يقرر . . د . على عشرى زايد _ أن مايشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كيا أنه تركز من فترة _ حين كان هناك بحث على بطل _ حول أسطورة الجدب والخصب ، أو مايسمى الرماد والبعث ، على حد ما رأينا عند الشعراء " التتموزيين " الذي يجيء في مقدمتهم السياب وأدونيس .

۱۱ _المعارضات

فى كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى ، والمعارضة تكون فى الشكل أساسا على نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشياخ لكمب بن زهير ، وعلى نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشياخ لكمب بن زهير ، وعلى نحو ما نعرف ، من الشكل اللذى كتبت به أكثر من بردة فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وعلى نحو ما يعرف " بالبديعيات " . . وقد عمق البارودى هذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقى وحافظ والكاظمى والعباسى . . الخ فيا أكثر القصائد التي تعارض عندهم أعالا على وجه الخصوص لأبى نواس ، وأبى تمام ، والبحترى ، والمنتبى ، وابن زيدون والحصرى . . الخ ، ونحون نجد فى الشعر الجديث كثيرا من القصائد التي تعارض قصائد آخرى ، وبخاصة قصائد التي المواخل قصائد أخرى ، وبخاصة قصائد الراد المؤكلدين فى الشعر الجديد، ولعل أهم من يقلد الأن على الساحة و وبخاصة تبتعد عن الراء المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة الى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض بفتح الراء ...

المناقضة في الشعر تقوم على أن ينقض الشاعر الشانى ما قاله الشاعر الأول، وإذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص في عصر بنى أمية، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القديمة، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد مانعرف من نقصى قصيدة أحد شوقى:

مال واحتجب وادعى الغضب

وعلى نحو مانعرف من ديموان كامل لم ينشر للشاعر العوضى الوكيل، وردود عليا من الشاعرين حسن كامل الصيرف، وعامر البحيرى.

ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف في النقد العربي " بالفاضلة " ثم " الطبقة " ، وحين لم يدوت كل منها ثياره كانت القفزة الى ما يسمى " الموازنة " والى ظاهرة اندلعت بغزارة وهي " السرقات " الا"، ويمكن أن يكون من ايجابياتها انها حرست المسيرة الشعرية ، وشغلت بتتبع أي وجه شبه بين بيت وبيت ، وقد كان معنى هذا " الحضور " الواضح للقديم في المسيرة الشعرية ، ولكن الجديد كان يعرف دانها كيف ينفذ الحصار .

١٣ ــ الترجيع :

تعرض له أبو حيان التوحيدي في المقابسات بقوله : يقال ما اللحن؟

الجواب : صموت بترجيع خارج من غلظ لل حدة، ومن حدة لل غلظ، بفصول بنيسة للسمع، واضحة للطبع. فهنا تناظر صوني بالماثلة أو المخالفة، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد، وهو موجود بكثرة في الشعر القديم كأبيات زهير

وَمَنْ لَمْ يَصَانَعَ فَى أَمُورَ كَثْيَرَةً يَضْرَسَ بَانَيَابٍ. ويوطأ بمنسم ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لأيتق الشتم يشتم

على قومه، يستغن عنه ويذمم ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله يُهدّم، ومن لا يظلم الناس يظلم ومن لم يذدعن حوضه بسلاحه ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو رام أسباب السياء بسلم يطيع العوالي ركبت كل لهذم ومن يعص أطراف الرماح، فإنه الى مطمئن البر لا يتجمجم ومن يوف لايذمم، ومن يفض قلبه وقد أكتر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب، وعلى نحو ما نعرف

من ترجيعات أمل دنقل في قوله من قصيدة في انتظار السيف

تقفر الأسواق يومين وتعادعلي الئقد الجديد تشتكي الأضلاع يومين وتعتاد على السوط الجديد يسكت المذياع يومين ويعتادعل الصوت الجديد وأما منتظر جنب فراشك

جالس أرقب في حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود ٢٩١٠ وما جاء في ديوان قطرات من ظمأ لغازي القصيبي

قبليه. . دُرِي في شفتيه كا ماعندكم، خم

واهمسي والمة في أذنيه ياحبيبي . ياحبيبي . ياحبيبي!

١٤ _ التدوير

هذه الطاهرة كما أنها موجودة في القرآن الكريم نراها موجودة كذلك في الشعر القديم، وقد سمى ابن رشيق في العمدة ١/ ١٧٧ هذا النوع من الشعبر باسم المداخل، والمدمج، وإذا كانت نازك الملانكة قد وافقت على هذا النظام في الشَّكل التراثي كما في قول المتنبي.

أنا في آمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

لأنه يكسب الشعر غناتية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطيل نفياته ويسمح بالعبارة على صورة تريح الشاعر . فإنها في الوقت نفسه لم تسمح به فيها يسمى الشعر الحر، ذلك لأن الشعر الحر يسمح بالحرية في اطالة الأشطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى. وهذا ينفي الحاجة الى التدوير، ولكننا نبري أن الشعراء الأن يكثرون من التندوير بتأثير مما يسمى في السينها بأسلوب التقطيع الختس والساعم، أو ما يسمى " بـ لمونتاج " ، ذلك لأنه يكثف الجملة والسياق والتحرية، تأمل قول الشاعر على الحنديفي " تجليات النخلة "

. ميل يا محلة هذا العصر الصاخب ميل.

حلى شعرك حلم كوبى النوم، والصحو، الوسن، الصحو النوم كوبى الدفء الموقد، شمس الصنح البارد كوبى فمر الصبت الواقد^{، غ،} ويأمل المراد هذه الطاهر، عبد أمل دنقل

١٥ _ الفاصلة

مع أن هماك كلاما كثيرا حول العاصله في القرآن، وإن الذي يرصى الكتيرين أنها كفافية الشعر، وسحعة النير من حبث النوافس بإيضضيه المهى، وإدا كان العروصيون قد رفضوا ما سمى " الإبطاء " وهي إعاده لفظ القافس بمصاها، فإن المحدثين لا يرفضون هدا، كما أتهم ستخدمون السكل الصونى فيا بتصل بظاهرين " البوقف" و " الشكت ، واعتبارهما بعنومان مضام الحروف والادواب في الكلام المكتوب، وهكذا سرى أن الشعر الحديد كما أنغى العاملة ووحدة السطرين نراه نخار الوقوف عد الشطر الواحد الملود بالعول والعصر بتأثير من الفاصلة " وأول ما بقابلنا في هذا المجال فصده السماب السهرة اسودة المطر، ولك أن سأمل فيها باياعاعات كلمه مط

رحى مدور في الحقول. حولها مشر مطر مطر مطر مطر مطر مطر مطر وي الحقول من دموع وكم ذوفنا ليلة الرحل من دموع مطر مطر مطر مطر مطر وينامل فو ل صلاح عبدالصدور في الابحار في الذاكرة ص ٩٤ وكانت السمس حرمته وكانت السمس حرمته في الإعبار في الإعبار الحزيته في الإعبار الحزيته ورجل حربن في الإعبار الحزيته ورجل حربن

١٦ ـ الشعر المرسوم

اذا كان السُسَاع العربي الفديم وفق في رسم الصورة في نسعوه ، للي الحد الدي يعتبر فيه المقاد ابن الرومي أعطم سُاعر في هذا الحاس بالعالم كله ، والى الحد الذي يعتبر عيه د . ركي جيب محود شعر المقدد أقرب شيء الى فن العيارة والنحت ، فإن المعروف أند طبيعة الرصم كانت تتغير في العصور ، دلك لانه في العصر الفياضمي وجد من يكتب القصيدة على شكل يوحة ، وقد نها الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى آمره ، الى أن ظهر أخيرا تشكيل للقصيدة طريقة معينة للكتابة ، معنى ثقاء لغة صوتية بلغة اخط وأحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو صافعل أودويس ، وكهان أبو ديب ، وهناك منا يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الالكتروبية الملصق . . . ومعنى هذا الانزلاق في هاوية المعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحفاظ ، ووجدت فامشابها في الشعر الأوربي المعاصر "".

١٧ _ قصيدة العلاش

مع أن هناك من يدوى أن الفصيدة العربية بدأت سالبيت الواحد ، تم نها هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في السيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، وتجمع أضواء .

وكي عرفت حديثا «القصيدة البيت» ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة وكي عرفت حديثا «القصيدة ، على محوما نعرف من أصحاب المواحدة كابن زريق ، وسان حون بيرس ، وكي نعرف انتداء عند أصحب مدرسة الخوليين المحككين اللذي يجي في مقدمتهم زهر بن أي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحله ، كان يرَّجع التجربة ، ويختصرها ، وبضيتها ، بحيث تصبح خلاصة نور كالمؤنوة .

وَلَدَ لَـوحَظَ فِي الشُعرِ الحَدِيتَ أَنْ هَنَاكُ مِنْ يَرِيدَ التَّمَامَلُ مِعَ مَا كَنَانَ يَسِمِي قَلْنِهَا "بَيِتَ الفُصِيدَةَ" أو قصيدة القَصِيانَدَ" ، ومع ما كان يريدة النياس - ولا يزالون تـ حين يكتفون بالبيت الاستنهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروصة فيسجدون له على تحو ما تعرف من بيت النياعر على بن الرقاع حين قال .

نزجى أغن كأن أبرة روقه

قلم أصاب من الدُّواة مداها

لفد النفت الشعراء المعاصرون الى شىء من هذا حين تعامل بعضهم مع مما يسمى بيت الفصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة القرمزية ، أو كها يصروة وقصيدة الفلاش الأنها بضربة واحدة نلقي صوءا غامرا على المنظر فتضيته ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب البياق في مضدمة المجمدين في هذا البياب، ولنتأمل هذا البيت الوطيد في رسوم النغم لمحمد الفاية

أرى أثرى في كلُّ لون ورونقي!

دهبب مع الألوان حتى كأنني

إضاءة . .

. . وعلى كل فإذا كانت هنـاك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هنـاك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهمي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البداتي والفن المعاصر ـ على نحو ما تقرر في الفنّ التشكيلي ــ ثم ان الحداثة لا تعن التعاصر زمانيـا ذلك لانها تضم ملامح بعنها يمكن أنَّ توجد في الشعر العظيم بالماضي . . وما دام حوهر الجال واحدا ، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنـه لا يصبح معنى لوظع العراقة في مـواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر باجراء اتصالات بـالماضي ، وفي ضوء هذا مجب دائيا في غضب ، (٢٠٠ وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين الصرعة الفجة ، فما أكثر الصرعات الآن في الشعر على نحو ما نعرف من القصيدة الملصق، والقصيدة الفراغ، والقصيدة المائية ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم ان هناك فرقا بين نظرة السائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الالمتهلاك الساند اشتر _ استعمل . ارم .. وبين أسلوب التواصل مع جوهـ و الأشياء فمالا مكان الأن للاقتماع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لوفض تراث مـن أجل صرعات تتنامى بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها الى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

اذا أنت لم تحم القديم بحادث

. . ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن "الحداثة" ـ ان كانت تسير زحفا لا قفزا ـ كانت في الصميم من الحضارة العربية ، صحيح أنَّ الأنظمة في الغالب كانت تساند االقدامة، ولكن والحداثة السويه فاصة في العصر الحديث . تعرف كيف تشق لها طريقا ، وأكاد أقول طريقا عاقلا . . وفي الوقت تفسم لا ننسي أنه كمانت هناك محاولة جادة عند القدماء للتفرقة _ بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة على من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضَّم النص من السياق موضع الكلمة من الجملة (١٥).

المصادر والموامش

١ _ وقف الكتاب كثيرًا عــد طاهرة اللحن الى حد القول بأن اللحن في المطق أقبع من آشار الحدري في الوجه. ورأياهم يضعون أمواما لادانه اللحانين، وما يسعى بلحن البلغاء، ومن رأى السلامة في الوقف انظر مر القدامي ان عند رب في العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣٠ ومن المحدثين د. يوسف أحمد المطوع في اللحز في العربية تاريحه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها طجامعة الكويت.

٢ _ انظر الموسِّح في مآخذ العلماء على الشعراء للمررباني ص ٢٩٦ تحقيق محمد على البحاوي، وما وقف عنده البلاغيون عند حديثهم عن الاقتباس، وهو أن يوشح الكلام بشيء ثمين، لاعلى أنه منه، والتضمين وهو أن يصمن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المصمن مه مشهورا أو مشارا اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعا، على بحو المصراع الذي أخذ من أبي تمام

قد قلت: ١ أطلعت وجاته حول الشقيق الغص روضة آس أعداره الساري العحول ترفعا (ما في وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان في الميان لشرف الدين الحسين من محمد بن عبدالله الطيبي. تحقيق د. توفيق الفيل، وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٦_٣٤٦ ـ ط جامعة الكويت ١٩٨٦ .

٣- البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون ١/ ٢٤، والنقد المنهجي عند العرب. د. محمد مندور ص ٧٠. ٤ _ العمدة . ابن رشيق ١/ ٥٧ ، والأغاني ٨/ ٢٨٥ ، البيان والتبيين ١/ ٣٢٠ ، ثم إن ابا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما سياه النحويون بالضرورات في شعر المحدثين كقصر الممدود، وقد ذهب الى تطور التعابير واستحداثها، والقول بفصاحه اللغة العامة، وإلى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو. درهير غازي ص ٩٥ ط. العراق.

٥ _انظر الموشح ص ٢٤٦، معاهد التنصيعي. عبدالرحيم بن عبدالرحن العباسي ١/ ٣٠، أخبار أبي تمام للصول ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٤٤ .

٦ .. السابق، العملة ١/ ٥٠، زهر الأداب. أبو اسحق الحصري ٢/ ١٨٢٧.

٧_ الموشح في مآخذ العلياء على الشعراء للمرزباتي ص. ١٧٢ وما بعدها، وقد كان عا قاله عن " الكميت انه حر مقاني من أهل الموصل " ، وهناك من يرى أن الأصمعي كان يتعصب على غير " أهل السنة " ـ أنظر النقد عبد اللغويين. سنة أحد محمد ص ٧٧٨.

٨ ـ الشعر والشعراه: أبو محمد بن قتيبة . تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤ : ١/ ١٥ ، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية في كتابه من حديث الشعر والنثر _ طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ _ حين قال هذه الصفة التي يمتازجا هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الاسلامية كانت قد وصلت لل طور من الرقى عظيم، وصلت الى هذا الطور الذي لا يصبح فيه الشعر ضرورة، ولكنه يصبح فناً من فُنون الترف والزينة، والذي لايقبل الماس فيه على أن يتحلوا الشعر صناعة، بل يتخلونه حلية وزينة ينفقون فيها أوقات فراغهم، وهذا الطور الذي يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية، ويظهر فيه النثر.

٩ _ وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجاني في الوساطة في قوله : كانت العرب إنها تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجرالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوادر أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين في "بالإيداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض _ 1 النقد العربي القديم . وعنهان موافى ص ٣٣ وماً بمدها طـ ٢ ، وقد كان بما أخذه ابن الأثير على أبي عمرو بن المعاد أن التفضير! عنده كان "

مالأعمار لا الأشعار وفيه ما فيه "_المثل السائر ص ٤٨٩.

١٠ _ النقد المنهمي عند العرب. د. محمد مندور

١١_الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣

- سرح مورد ۱۲ ـ بيتيمة النهر ٢/١ وما بعدها ط الصاوى ١٣ ـ تأمل في هذا قبول ابن بسام في المذخرية في عاسن أهل الجزيرة ١٤/١١ كل مردد ثقيل، وكل متكبرر

ا ا عناص في هذه عنوا بين بسام في المنحورة في عامل سول بجريوه الرعا . كن مرضود لدين ، ولا مصور . عنوا ، ولا مصور عملول، وليس الفضل على زمن بمقصور، ولحي الله قولهم: الفضل للمتاعدم، فكم وفي من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجني ٦٨٤ في منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " مأما من يذهب لل تفضيل المقدمي على المتأخرة بمجود تقدم الزمان. فليس عمل تجب خاطبته في هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان الأول، يكونون اشعر منهم لكون زمانهم مجوش عليهم من اقتناص المعانى بلعوده لهم عن أشياء لم تكن في الرمان الأول، ولنوفر الميان الأول، وتفرغ الناس له .

وبوور البوات ي على الورد وحد مناور ص ٢٥٤ وما بعدها

10 _ نمسه ص 277 ، 277 ، شكل القصيدة المربية في النقد العربي حتى القرن الثامن . د . جودت فخر الدر 29 .

11 _ لم يظهر مصطلح الأصالة الاحديثا، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول: إن أصل الشيء أسفله ، والملاحط أن الفقهاء قد استهوا للى هذا الجذر قدييا . حين قرروا أن الأصل ما يبنى عليه غيره والقرع ما يبتنى على عيره ، ومن ثم كان الاهتداء من قديم لل " علم الأصول "

17 _ يلاحظ أن أدونيس وهو يؤوخ للحداثة في الشعر الحديث في الثانت والمتحول قدم هذه الأنواب: البارودي أو " المهشة "/ الحداثة

: معروف الرصافي أو " الحداثة " في الموصوع

: جماعة الديوان أو ° الحداثة ° في/ الذاتية

: حليل مطرال أو " الحداثة " السلفية _ الماصرة

: حكة أبو لو أو " الحداثة "/ النطرية

: جمران خليل جبران أو " الحداثة " الرؤيا

14. انظر الأدنيس زمن الشعر ١٤ أوص ١٢ ومابعدها . والثانت والتتحول ١٩/١٨/١ ، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه في زمن الشعر حيى قرر أن الشاعر الحديث جره عضوى من التراث . الح. في قضايا الشعر ص ٢٠٧.

4 أ. ظـاهرة الشعر المناصر في المفرب لمحمد بنيس ٣٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت. الأيديولوحية العربيـة المعاصرة عبدالله العروى ٢٥٢ .

 ٢٠ دات الكاتب الإبداعة م. حرابتشينكو. ترحة نوفل نيوف وعاطف أبوحرة ص ٣٨٧، ٣٤١ دهشق ٣٤٤ د ط دمشق، ولتأمل قبول ديوارات من أمه لاتوجد سخنافة في الماصي إلا وهي منتشرة في مكنان ما في الموقت الحاصر _قصة الحضارة. ترجة محمد بدران. الشرق الأدبي ص ٢٢٨.

٢١ نفسه ص ٣٩٨، في الأدب والنفد د عمد مندور ٩٧ ، ٥٥ ، وإذا بطرنا إلى القضية من وجهة طر
 الفلسفات للمناصرة نرى أن التحربة الانجليزية تنظر إلى للاضى ، بينها البراجائية الأمريكية تنظر إلى الأمام ،

٢٧ _ تراثنا كيف نعرفه . حسين مروة ص ٢٢٧ وما بعدها _ بيروت _ .

Y.Y . Y. . 17 YY

٢٤ - انظر قول الذكتور عبدالمزيمز المقالح: إنّ الاسراف في اتكار التراث واتهامه بالرجعية وبالعودة لل المأضي، لا يقل في عصلته النهائية خطرا عن الاسراف في اتكار المطاصرة واعتبارها بدعة منافية لنساقب المأضي. كلا يقل في عصلته النهائية وغير موضوعية للياضي والخاضر معا والموقعان الانجدمان سوى الجهل والتخلف للوائسلاخ عن الملتات وليس الجمع بين التراث والمساصرة صبغة تنوفيقية أو تلفيقية تهدف لل الجمع بين المتات على المنافق المساسا فيا يسمى بالنصوص المساخلة Interexuality على النحو الذي اهتم به الشريجيون

٢٤٩_اليديع ٢٤٩

٢٦ _ الحصري . د. محمد بن سعد الشويعر ٥١١ ع. ٥٥٤ . العمدة ٢/ ٨٤، ومن بقل أورد الجاحظ في البيان والتين (/ ٧٧) ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها :

واعلم أن حق المعنى أن يكون الأسم له طبقا . وتلك الحالة له وفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا . . وقد فهم العسكري من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأسناد ... الصناعتين

٧٧ - البديع ٤١٩ ، المثل السنائر لابن الأثير تحقيق أحد الحوقى وبدوى طبانه ص ٣٤١ ، خنزانة الأدب ٤٥٤ ، والحموى برى أنه تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الحفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ الى شهدت لمم

مواطن صادقات أتيتهم بنصح الصدر مني

74 حقال: هو أن يَصَمَّن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المضمَّن به مشهورا أو مشارا اليه أحدها أن يك رون المُعمَّن بيسمة تمام البيت كقد و إن ابن العمر المن المعرب المن أبس أبس تمام

> وصاحب كنت مفيوطاً بمصحبته فاليوم غادرني فرداً بالا سكن هبت له ربح اقبال فطار بها نحو السرور وألجاني لل الخزن كأنه كان مطويا على إحن ولم يكن من ضروب الشعر أنشدني (ان الكرام اذا ماأسهلوا فكورا من كان يألفهم في المنزل الخشر)

وثانيها أن يكون المضمن به مصراعا كقول المطرمي مضمنا مصراع المتنبي

ثني خصره عن ردفه متناهضا (اذا عظم المطلوب قل المساعد) وثالثها أن يضمن يعض المصراع كها فعل المصرفي

اذا مررت بدار كنت ساكنها وجدت في القلب من ذكراك أحزانا وإن حللت مكانا كان يجمعنا سالت دموعي (زارفات ووحدانا)

_ التبيان في البيان. د. توفيق الفيل. عبد اللطيف لطف الله ٢٤٣.٣٤١

٢٩_الأميال الكاملة ٢١١ ، ١٨٦ ، ١٩٧ ، ٢٣١ ، ٢٩٣

٣٠ التبيان في البيان ٣٤٤ وقد مثل له يقول الصاحب:

قال لى: ان رقيبي صيء الحلق فداره قلت/: دعني وجهك الجنة حفت بالمكاره! إشارة إلى الحديث " حفت الجنة بالكاره" متفق عليه . أخرجه مسلم والبخاري

٣٦. انظر ديوان دقات فوق الليل . عبده بدوى س ١٩٠١ . ٢٩ ، ٢٩ ، ٢ ، ١٩ / ط. العراق ، وديوان الناس في بلادى لصلاح عبدالصبور ص ١٩٠٣ / ط بيروت ، وديوان الاقتات أحمد مطر/ ط . الكويت ، وانظر تأثير القرآن في ظاهرة المشعر المصاصر في المغرب ، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها ، وانظر عدة قصائد الأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥ ، وقد يكون المقتبس كها همو كها فعل البياتي في أبيات لطرفه ، وقد يجور كها فعلت فدوى طوقان ، وسلمى

٣٢_ النبيان في البيمان للطبيعي تحقيق د. موفل الفيل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧ ، وإذا كان قمد قبل في العصر الفرعوني : الكل في واحد، على حمد ما جماء في كتاب الموتى، وانتفع بهذ المقمولة توفيق الحكيم في أحد إعراله فان أمل دنقل يقول

انها ليستُ عصورا فهي الكلِّ في الواحد. . في الذات الرّحيبه

ويقول: قالت الراهبات

(سلام على الأرض!)

وديواته العهدالأتي يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

_يورانه ، ٣٦٣ ، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال في ديوان أقول لكم لصلاح عبدالصبور ٣٣ ـ لنظر أصطورة الموت الانبحاث في الشعر العربي الحديث . ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، وتأمل أمل دنقل ؤ , قصدة إلى محمود حسن إصباعيل ص ٩٠ ٤

واحد من جنودك يا سيدي

قطعوا يوم مؤته مى اليدين

فاحتضنت لواءك بالمرفقين

واحتسبت لوجهك مستشهدي . . ارسم دائرة بالطباشير

، ۱۰رسم دعر لا أتماه زها

. . هـل طلع البدر من يترب أم من الأحدى

و بانت سعاد

تراها تبين من البردة النبوية

أم من قلنسوة الكاهنين الخزر

. . واحد من جنودك يا سيدى

خبزه خبز ضيق

ماۋە بآل رىق

. . فعلى الرّاحلين السلام

والسلام على من أقام

٣٤ ـ شرح اختيارات المُفضَّل . د . فيخر السفين قبارة ٢/ ٧٦٦ ط . دمشق ، والأدب وروح المصر . د عبده بدوى ص ٤٧ ط . الكويت ، عودة وضَّاح اليمن . د . عبدالمزيز مقالح ٢٥١ ط . دمشق

٣٥. انظر درامية ليوسف اليوسف ص ٦٨ في كتاب قضايا الشعر العربي المعاصر -المنظمة العربية ، تونس ــ والفن والشعور الأبداعي لغراهام كولير. ترجة . د. منير الأصبحي ص ٧٨ . ط . دمشق ٣٦ ــ صساحب هـذا العنــوان. د. على عشرى زايده ودراستــه رائدة فى هـذا المجـال ط. طــرايلس ١٩٨٨ ٣٧ ـــ نفســه ص ٧٧، وان كنــا نــرى أن المصطلحين الأقـــرب لما نحن فيــه هـــو:

النقل مى الموروث، والخلق بالموروث، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واصحة في الشعر الحديث لل المواديث الدالمودية، مسواه كانت مقبولة أو مرفوضة، ويجيء في مقدمة المدينة، والصحوفة والتاريخية والأدية والفلكورية والأسطورية، مسواه كانت مقبولة أو مرفوضة، ويجيء في مقدمة المقبول شخصية المسبح ، وذلك لصدم الحرية المطلقة في التعامل معها من جهة، ومن جهة أخرى الأشعاعها المفاهيم عصرية، فهناك مع جعله فلسطينيا، وقوميا، وبعثها، وماركسها، وهناك من أعمله الملامح مسيحية، عصد بعث فقد فقد فللمنظينا، وقوميا، وبعثها، وماركسها، وهناك من أعمله الملامح مسيحية، أما شخصية موسى فقد فللما يحيى وحورت بالأطار اليهودي أو الصهيوني ولعله يجيء في مقدمة الشخصيسات الموف سوف أما المنافقة من ١٨٨٨ ما المنافقة المناف

٣٩-المقابسات ص٣٦٠، معلقة زهير بن أبي سلعى بالقصائد السبع الطوال الجاهليات الابن الأنبارى . تحقيق عبدالسلام هارون ، الأعيال الكاملة للسياب ط بيروت، وديوان أمل دنقل ص١٥٨ ط مدبولي .

٤٠ ـ قصايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨ وقصائد غتارة من شعراه الطليعة العربية . على جعفر
 لملاق ص ١٥٥ .

١٤ _ الاتجاهات الجديدة في الشعر المساصر، د. عبدالحميد جيدة ص ٧٧. إ

23 ـ نفسه ص ٨٠ وما يعدها، دراسة عن شعر العقاد . د . زكى نجيب محمود , يمجلـة المجلة المصرية . العدد 22 ـ أغسطس ١٩٦٠ م .

83 ـ انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات. عمد الهادى الطرابلسي ص ٥٢٠. ط تمونس، والمتأمل ملاحظة كوليدج التي تركد ما تريد تأكيده حين يقول: حسين أنظر لل أشياء الطبيعة. . مثل ذلك القصر الذي يومض كوليدج التي تؤامل المسلم المقالية المسلمين الميد وميضا خافتا عمر زجاج المنافذه المنتدى، أبيد كانتي أبيحث عن _ أو بالأحرى اطلب لمنة ومرية للتعبير عن شيء جديد حتى في حالة قيامي بالملاحظ يكون لايرال لدى احساس مبهم، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هي استيقاظ خافت الحقيقة منسية ، أو غبأة خاصة الإيرال لدى احساس مبهم، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هي استيقاظ خافت الحقيقة منسية ، أو غبأة خاصة الطبحة الملاحظة التي الملاحظة المنافذة عن استيقاظ خافت الحقيقة منسية ، أو غبأة خاصة الطبحة الملاحظة المنافذة عن المنافذة المنافذة عن المنافذة عن الشيئة المنافذة المنافذة عن المنافذة عن المنافذة عن المنافذة عن المنافذة المنافذة عن المن

ــ الفن والشعــور الأبـداعي عن سلسلـة عــالم المعرفـة ص ١٧٢.

33 — الأساليب التي ابتدعها النقساد المرضى عن التعسامل السنكي مع القسديم مسا سمسوه: الاختراع ، والابتسداع ، والاستيضاء ، والتسوليسد ، والسزيسادة ، والمرافسة ، والتسوشيح ، والمواردة ، والتنميم ، والسسرجح — ان . . الأمسساليب المدانيسة فهي مسسسا اصطلح على تسميته : السرقة ، والأخارة ، والسلخ ، والاختدام ، والاحتدام ، والاجتدام ، والاجتدام ، والاجتدام ، والاجتدام ، والاجتدام ، والاجداد .

٥٤ - انظر الخطيئة والتفكير. د. عبدالله محمد القذامي ص ١١.

فعل الإبداع الفني حند نجيب عفوظ الاطار والتهيئة والعمليات (قراءة في نص : « نجيب عفوظ يتذكر » بقلم جمال الغيطاني)

د. عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الإبداع هو حديث عن الجياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر والوجود . وإذا كان الإبداع الفني ، بل وكل ابداع والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر كان ، لا بد أن يكون معا مقدرة وإدراكا وصياغة موضوعية وحلا لاشكال من نوع ما ، فاننا لا ننظر اليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموصة متناسقة من العمليات ، تـ وثر عليها عوامل منوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقته في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زمانا ومكانا وأشياء ويشرا).

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب فنجيب محفوظ يتذكره ، بقلم الروائي البارع جمال الغيطاني ، في طبعته الشائثة ، الصادرة عن دار أخبار البوم ، القاهرة ، الروائي البارع جمال الغيطاني ، في طبعته الشائثة ، الصادرة عن دار أخبار البوم ، القاهرة ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن . ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لمند اعتبارات : أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يوري عنه هذا الحديث فنان مدقق بارع هو

وثانيها أن للكتباب مقدمة بخط نجين محفوظ يقول فيها: «هـ لمّا الكتاب أغناني عن التفكر في كتاب أهساني عن التفكر في كتاب أعناني عن التفكر في كتابة سيرة حياتي ، فضلا عن أن مؤلفه يعتبر ركنا من سيري الذاتية (ص٣) . وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الاولى ينسبها نجيب محفوظ لل ذاته ، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه محرر هـ لم السيرة ، وهو جمال الفيطاني .

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الإبداع الفني جاء عفوا وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الإبداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى . هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشازات أهمية كبيرة ، لانها تزيد من درجة الصدق والاحلاص فيها ، بينها كل حديث مقصود يد عل فيه بعض تممّل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كها سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحيانا في خدال النص كله ، الذي هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ، وابع الخدال النبطاني ، وابع المذكل الذكريات الحرة التي لا يسربطها الا مسؤال وراء سسؤال من محرر النص . وابع الاعتبارات المشار اليها أن مجموع اشارات نجيب محفوظ الى موضوع الإبداع يظهر من بعد تراجمها أن بينها تكاملا وأنها تغطي عددا كبرا من المسائل الفرعية لموضوع الإبداع الفني كها تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجال» أو «علم الجال» أو «المتبعلة») ، بحيث أننا اذا أعدنا ترتيبها ، بعد اعادة قراءة النص ، وجدنا أمامنا كلا متكاملا متسقا يغطي جانبا كبرا من الميدان المقصود ، إما تصريحا وإما اشارة وتلميحنا . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهمية ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيانا ما يرتفع لل مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو ابراز البدائل العامة المكنة ، أوتأسيس اختيار بديل بدل بديل بدل بديل منظرية صريحة .

ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ ، بل هو أيضا تقديم دراسة عن مسألة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفي ومعرفة فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور في استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الاستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظري دائها بأمثلة حية ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها ، بل هو أيضا حـال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لان الإبداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويهتم بـ أيضا النقد الفني ، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقول في كتابه "العبقسرية في الفن" (المكتبة الثقافية ، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الإبداع من النبوع الارتقائي والعاملي وبحوث القياس التاريخي ينقصها اجانب همام ، جانب الحياة ونبض العبروق، (ص٥٥) ، حيث ينقص أن نبرى الفنَّان الملحمة ودمه ، أن نبراه في لحظات ابسداحه ، مشذ البداية وحتى النهاية" ، ولهذا قام في البحث النفسي تيار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنا أيضا في صدد بحث مسألة الأبداع الفني من زاَّوية أصول الفن أوَّ أصولياته (فلسفته) ، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعيا ودقة ونفأذا واقترابا من الشمول ، فضلا عن الاعتبارات التي عددناها من قبل) لنكسي لحما عظام المسائل النظرية في ميدان الإبداع الفني . فغرضنا اذن في هذه الدراسة أن نجمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارىء أن يخرج بـاطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقدر ما يخرج أيضا بتصور منظم عن أسس الإبداع الفني عند فنان بعينه ، هو نجيب محفوظ .

. فلناخذ اذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأهما أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقرأها بعد ذلك مرة وموات ، قراءة الباحث الفاحص . ولتتجمع بين أيدينا المادة موضوعية هي تتابعات من اشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بزاوية الإنداع الفني من حيث هو افعل . ولئقم من بعد هذا كله الباعادة ترتيب عناصر هذه الملدة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بدأن تكون هناك الخاانات توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه لل المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه ، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميذان الموضوع . وهكذا فاننا سنبذاً من الاعم والابعد ونتهي بالخاص والاخص .

ونشير ، قبل البده في البحث التفصيلي ، لل بضع اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧م . ، وكانت طبعته الاولى قند صدرت عام ١٩٨٠م . (ص١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الاخير السقف الزمني للمحوار ، وإن كانت بعض الانسارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٩٧م .

يتكون النص من قسمين متهاينزين: القسم الأول بعنوان عام: «مقدمة» ، ويمتد من ص ٥ إلى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ إلى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيبا على الاستلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره ، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيها في العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الاغلب ، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلا ص ٥٨ -٦٠) ، ونادرا ما يتدخل جمال الغيطاني بكلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) . ورغم تركيبة القسمين المختلفة الا أنها معما يعبران بأكملها عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحد ذي طبقتين ، وذلك اعتهادا على مقدمته المسار اليها ، والتي "يوثق" فيها كل ما جاء في سائر صفحات الكتاب ، بها في ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته ، والتي استعيدت للدلالة على تطوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصة فتاة حبه الاول الكبير . أما جال الغيطاني ، فإنه في نفس الوقت «مؤلف» الكتاب ، لانه كتب جزءا منه وجمع أقوال المتحدث معه "، وهمو أيضًا امحرر السبرة" ، لاننا بازاء سيرة ذاتية بالفعل ، وكل ما قالُّه يوافق عليه صــاحب الترجمة ، ولذا فاننا سنشير اليـه باسمه الشخصي أو بصفتــه هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالة . وسيلاحظ القارىء أن حديث نجيب تحفوظ يأخذ أحيانا طابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العمامية اقترابا شديدا ، ونحن نأخذه على مــا هو عليه . ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كليات نضعها بين أقواس مربعة هكذا:[].

أولا: الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كاثنا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن ل عجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم والأطار؛ أعم ، ويشير أل العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير الى الحدود الخارجية والى الارضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بـالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حـدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا . ويظُّهر من النص ، الذي نقـوم بفحصه وباعادة قراءته من زاوية مـوضوع فعل الابداع ، أن نجيب عفوظ نفسه شديد الانتباه الى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الاول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجمامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعمد سنة ١٩٥٢ . وهو يكرر الاشمارة الى ظروف العصر في مصر بده امن شورة ١٩١٩ (وحمره وقتشد سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص، مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في «بيت القياضي ، أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام، راجع ص ٤٢. ٤٤. ٤٢ ، ٥٠. ٥٢. ٥٠. ٩٤. ٨١ ١١١، ١١٤ ١ ١٨ ١١٨) . ويصور نُجيب عَضُوظٌ فَتَرَة العشرينات والثلاثينات على أنها (عصر رومانتيكي، ، سبقه اعصر كــلاسيكي، ، وسيلحقه في الاربعينات اعصر تحليلي، (ص ١٠٦) ، وتبرز في هلذا العصر مشكلة الصلبة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة "تلاقى الشرق بالغرب؛ (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجلات الجادة ، التي تقدم المتراث وتقدم الانتساج الغربي وتتيح الاطملاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيشة تلك الفترة بيشة مساعدة لا معوقة (ص٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجم الاول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : ﴿ كنت أَفَكُمْ فَيَهَا يَجِبُ أَنَ اكتبِهُ ، وَفَي هذا الرزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة إلى اعادة الاعجاد الفرعونية / . قررت أن أكرس حياتي لكتبابة تماريخ مصر بشكل روائي ، (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فستكون له سيات المُختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤملة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨٠) ، ولكن سرعان ما توالت الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الامل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية، بينها غياب الديمقراطية عما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفشان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبيات كثيرة في الظهور والانتشار ، وهي سلبيات بدأت أعيال نجيب محفوظ في التحذير منها في الستينات ، واكتمل الامر جزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب عضوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهدها هو ، ويقول: اقاننا نعيش الآن اجباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا . مجرد أن نتض نجد من مجتم على أنفاسنا ، ليكتمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيع . لذلك ، لن تجد نتف نجد من مجتم على أنفاسنا ، ليكتمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيع . لذلك ، لن تجد نغمة الانتصار الاولى التي كانت في حيل نووة ١٩١٩ ، نفس هدذا الجيل وصلت اليسه الاحماطات ، لكنة تلوق الانتصار . مثانا بعي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في منة ١٩٧٦ ، كان عصري أربع عشرة سنة كانت الثورة قد هدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحماطات ، ثم القمع ، واستمر ذلك . أتيح لنا التفس بعد ١٩٥٧ ، ولكن سرعان ما انتكس الوضع ، وهكذا . . ، (ص٤٩) . ثم يقول في كليات أكثر تركيزا : قلامف تاريخنا التكس الوضع ، وهكذا . . ، (ص٤٩) . ثم يقول في كليات أكثر تركيزا : قلامف تاريخنا مثل الميت منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل الميان الآن، (ص ١٢٠ ، وحول مقارنة جال عبد الساصر بسعد زغلول ، راجع ص ١١٩) . أما عن الحاضرناه (ص ٢٧) .

وسوف نجتهد في القسم الثاني من هذه الدراسة ، قسم «التهيئة» ، في أن نبرز الروابط المحددة ، التي يشير اليها النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عند نجيب محفوظ . ولكن يخيل الينا ، لو أردنا تعميا سريعا من الآن ، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الاطار المنوي للانتاج الفني عند هذا الفنان ، أوقل إنها المحركان البيئيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتين لل أي حد انطيع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربها كان ما يسميه «الاصالة» (ص ١٩٨) وعاولة العثور على الاشكال الفنية المتفرد (ص ١٩٠) ٩٠ ، ٩٧ ، ١٩٧ ، وبها كله هو المقابل الفني عند نجيب محفوظ للدعوة الى الاستقلال الوطني والنهصة المصرية اللذين رضع لبانها وهو لم يزل طفلا (ولكنه الطفل اليقط المشارك ، ص ١١٤) ١٩٠٥).

ومن جهة أخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، واطاراء أكثر ذاتية للإبداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهوذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الادق في رد الفعل عنده الذي أثاره هذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربته وهو لم يزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تخب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرصاد . وقد فهمه هو نفسه ، من بعد ، على أنه كان ومثيراه أو وشغرة (أي لفة رمزية تشير لل سر) أصبح يتعين عليه أن يجل رموزها ليصل لل المكنون الذي تشير اله (ص ١٤٦) . وسوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهشة . ومن المعروف في تاريخ الإبداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل لبس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الإطالي لمن خلدها تحت اسم الفاشل لبس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الإطالي لمن خلدها تحت اسم

«باتريشه» أن نطقنا الاسم بالإيطالية ، ومقابله بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينها هي تقترب من نفس العمر.

ثانيا: التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ،
بدون قدرة ، في الاغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطعولة ،
مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، ومجموعة السيات النفسية والعقلية التي طبع عليها ،
ونعالج هذين الامرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل ،
مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متمينة
(مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الامور جميها هو أنها تشكل مجموعة من
العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والمهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ.. التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التى وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في تـوجيـه انتـاجـه الفني على نحـو أو آخـر ، ثم نعـرض ثـانيـا لتلك السيات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وثيزت بثباتها على امتداد حياته .

ولنبذأ من الاسرة . لعل أهم انطباع يخرج به القارى و لكتاب « نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو سراعاة الجانب على الاقل ، بينها لهجته بازاه أبيه عايدة في كثير من الاحيان ، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينها لتذكر الأم زغت مسمى «أمي» أو إوالدي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات وبينها تذكر الأم رغت مسمى «أمي» أو إوالدي في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ ، ١٤٨ (شلات مرات)) ، ٥٠ (مرتان) ، ٢٠ (مرتان) ، ١٥ (مرتان) ، ٢٠ (مرتان) ، ١٥ (مرتان) ، ٢٠ (مرتان) ، ١٥ (مرتان) ، ٢٠ (مرتان) . ٢٠ (مرتان) ، ٢٠ (مرتان) . ٢٠ (مرتان) .

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانها نقصد للى محاولة تحديد قدر مشاركتها ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه ميكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهها قبل تناول مشاركتها . أما الأم، فانه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سهات لا التحرر ، (النسبي ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائها مع شخصية «أمينة » في الثلاثية) و الانطلاق؟ والمولع بالآثار ، ومن هنا حب الاستطلاع. يقول: «حدثتك من قبل عن غرام والمدتي بالأثمار. كثيرا مـا ذهبنا للي الانتكخانـة ، أو الآهرام ، حيث أبــو الهول . لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنا ، وأحيانا مع الوالمد ، تجرني في يدها ، ونمضي الى الانتكخانة ، خاصة حجرة المومياءات ، زرناها كثيرا . كانت أمي تتمتع بحرية نسبية ، وبعكس ما تبدو عليه «أمينة» في الثلاثية» (ص ٤٩). ويكرر نفس الشَّيء مرَّة ثانية بها يدل على أهمية الآمر عنده : ﴿أَمِينَة فِيهَا مَنِ أَمِي القَلْيُلِ . والدَّتِي برغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لترور الاهرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أُعرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلة الاستفسار . كنت أمشي في يدهما . . . وخالاص ، (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هي التي ملكت عليه طفولته ، على الاقل حتى خروجه لل المدرسة ، لانه كان يجدها أمامه في البيت ، ووحدهامعظم وقت النهار، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لانه كسان وأخر العنق ود) (كما يقال في لغمة الاسرة المصرية ، وإن لم بأت هذا التعبير في نصنا) . يقول: «أنجب والدي من قبلي ستة أشقاء، جاؤا كلهم متعاقبين، أربع اناث وذكرين ، ثم تتوقف والبدي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . أجيء أنا . عندهما وصلت ال سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . لا اتذكر في البيت الا والدي ووالدي. لا أذكر أن أي انسان آخر شاركنا البيت الا الضيوف. أغلب حياتي في بيتنا كأن طفل وحيد ، (ص ٥٤) . ويشير مرة أخـرى لل خروجه المتكـرر مع والدئمه والى صفَّته كطفل وحيد عمليا: «كانت والدي تصحبني معها دائها لانني الرحيد . تصحبني في زياراتها إلى الأهل والجيران ، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة ، شبرا ، العباسية . . . ، ١ (ص ٠٥) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (الحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت اعصبية الى حد ما الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما غِس القارىء بين تنسايا الكلمات ، ص ١٥٣)، وإن لم يعبر هـو عن هـذا (أي ذلك التعلق)تصريحا ، لانه من أولئك اللذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية ، وخاصة ما هو حميم من سياعنا ، أمام الأخرين بسهولة ، وإنها نستطيع أن نستشف هذًا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهي التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة ، فيقول : «أشفقت على الوالدة لانها كنانت تجهز لي ترتيبا مختلف ... لقد أفضيت برزواجي الى أمي على درجات ، حتى لا أحدث لها صدمة ، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة ، (ص ١٤٩) . ويشير نجيب عفوظ عرضا الى أنه استمر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه ، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاما، من عام ١٩٣٧م. الى تاريخ زواجه (على الاقل) عام ١٩٥٤. يقول: (في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٧٤ تقريبا، (ص ٥٧). ونلاحظ أنه لايوجد في النصُّ ما يدل ، سلبا أو ا يجابا ، على استمرار معيشته في نص البيت مع أمه بعد زواحه ، وقبل انتقاله الى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥). هذه هي أهم معالم صورة الأم كيا تستنج من النص.

أما مشاركتها في تكوين الان فانها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما أشتاه من نصوص قبل أما مشاركتها في تكوين الان فانها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه حاص. ولهذا فانه من الطيعي أن بعد نجيب محفوط يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول الالمصنية فهو يفوقها . درجة عالية حين يقول الالمصنية فهو يفوقها . أشر الموالدة في التربية ، ونوع الثقافة التي منحتها لى ، على الرغم من أنها لم تكن متفقة م (ص ٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهي ، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم ممالم تأثير المراجب بل هو أولها وأجدرها بالاسبقية).

ويمكن أن ننسب الى الام سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ، ألا وهي ما يمكن أن نسميه ابتقديس المعرفة، ، وهذه السمة تعتمد ضمما على ما أوردناه من نصوص بشأن انوع الثقافة التي منحتها؟ أمه له، ولكنها قـد تؤسس على ذلـك النص المأخود من روايـة ٥ قصر الشوق، من الثلاثية، والوارد في الكتباب الذي نحن بسبيل دراسته، فهو بذلسك نص من « نجيب محفوظ يتذكر » ذاته (ص٦٣ ـ ٧٥)، وتنطبق عليه بالتالي صفة ان حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياة نجيب محفوظ، على نحو ما يشير هـ و نفسه في تقديمه الخطي للكتاب (ص٣)، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة (كهال)، شخصية الثلاثية، مع أبيه فيها، ونحن نعرف من صوضع آخر من نصنا أن تجيب محفوظ يتوحد لل حد كبير مع هذه الشخصية: (في الشلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى، يتمثل في شخصية كمال عبد الجوادة، ويضيف على الفور: ٩ انه جزء مني، (ص١٠١). فياذا يتناول هـ ذا النص من ٩ قصم الشوق » وما هي دلالته على مشاركة الام (الحقيقية) في تكوين نجيب محفوظ؟ انه يتناول مجادلة اكمال عبدالجواد، مع أبيه حول نوع التعليم العالي المذي يريد الابن أن يلتحق به، بينها يعارضه الاب: فالابن يريد الالتحاق بمدرسة الملمين العليا (في مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لـدراسة الفلسفة) على حين يلح الآب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالـد الحقيقي، ص٦٢)، وعلى حين يرى «كمال» أن للعلم قيمة في ذاته (ص٦٤)، فإن اباه يرى أن «العلم في ذاته لا شيء، والعبرة بالنتيجة»، أي بالوظيفة (٦٧). على هذه الخلفية يبرز رأى الام (في الروايـة)، التي تصرح أن «العلم أعـز من المال»، ويبرز على الاخص تعليق «كمال» (وربيماً كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نقسه أنه منه)، حين يقول محدثا نفسه: قاليس عجيبا أن يكون رأى أمه خيرا من راى أبيه؟ ولكنه ليس برأى. انه شعور سليم لم تمسده ممارسة الحياة الواقعية التي أفسدت رأى أبيه، ولعل جهلها بشتون العالم هو الذي صان شعورها عن الفسادة (ص.٧٤).

هذه الموازنة بين الأم والاب في الرواية، تنقلنا لل تأثير والد نجيب محضوظ عليه بحسب ما يظهر في حدود النص الذي ندرسه. يصف نجيب محضوظ والده سرتين. يقول في الاولى (ص٥٢) انه انشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة. لم يكن أبي سكيراً، أو مدمنا للقهار، لم يكن شديد القسوة. . . كان المناخ الذي نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومجبة الاسرة، وكنت أقدس الواللين والاسرة). ويقول في الثانية (ص١٥٣): (والدي كان ادقة قديمة ، لكن لطيف وعبوب، معظم ايامه في البيت، لا يسهر في الخارج الا مرة كل أسبوع، سواء في أيام وظيفته ، أو عندما اصبح تاجرا ، ويشير الى أن والده «انزعج انزعاجا شديدا ، و «صدم» (ص ٦٢) لرغبة الابن في دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو المندسة، بل استمر الاب لمهمومًا، بالأبن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لانه استمر يدرس في البيت وكأنه لا يزال طالبـا (ص٧٥_٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لابيه اصطحـابه له لل منطقة روض الفرج التي كانت منطقة نشاط فني مسرحي وغنائي في ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان لـ ملاعه الخاصة في عدد كبير من أعالى. أذكر أن والـدي صحبني اليه. كـان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية ، يعني تجد مسرحاً يقلد الكسار، وأُحر يقلد الريحاني، كله مقلدين، (ص١٣٧). من جهة أخرى، فانه ينسب اليه قدرا من مسئولية دخول السياسة وعبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله. يفول: فكان والدي يتحدث دائيا في ألبيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتهام شديد. كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء، فكأنها يتحدث عن مقدسات حقيقية . كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن في وحدة واحدة، كل حدث صغير في حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الأمر وقع لأن سعد قال كذا، أو لان السراي، أو لان الانجليز . . . كان والدي يتحدث عنهم بحهاس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين " (ص٠٥). وهو يؤكد على التكوين السياسي الذي استقاه من والده، حين يشير الى أن اصلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية ا (ص٥١). ولكن لم يكن الاب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالام كانت هي الاخرى من مؤيدي الوفد (ص١١١)،

وفي المقابل، فان نجيب عفوظ يبتمد بالاب عن توجيهه الى الاهتيام بالادب ، وبالتالي عن المشاركة على نحو ما في تكوينه الثقافي العام والادبي بخاصة : « مشبت في حياتي بدون مرشد ، وكان أفراد عائلتنا من اصحاب المهن ، طبيب ، مهندس ، قاضى ، لم يكن أصدهم يهتم بالادب . من كان سيدلني ؟ » (ص ٧٥) . بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد ، أو على الاقل لم يكن يضم كتبا أدبية ، ما عدا كتاباً واحداً : « لم يكن هناك مناخ ثقافي في العائلة ، والكتاب الادبي الوحيد الذي رأيته مع أبي ، « حديث عيسي بن هشام » ، لان مؤلفه المولد » (ص ٢١ ، وراجع أيضا ص ٥١) . وهو اذا كان حاسيا في هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافي في البيت ، فانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول في نص آخر : « كان الحيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين » (ص ٥١) . وربها جمع هذا النص التالي كثيرا من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والاثبات : « كان البيت لا يوحي بأنه من المكن أن يخرج منه أي اسانة ووازن ما بين النفي والاثبات : « كان البيت لا يوحي بأنه من المكن أن يخرج منه أي اسان له صلة بالفن » (ص ٥١) . بل يقول في وضوح : « إنني المكون أن يخرج منه أي اسان له صلة بالفن » (ص ٥١) . بل يقول في وضوح : « إنني المكون أن يخرج منه أي السانة له صلة بالفن » (ص ٥١) . بل يقول في وضوح : « إنني

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه ٤ (ص ١٤٩) . وليس من داع لان نمتد بانظارنا الى تأثير بمكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكويته العام ، فهو لا يـذكوهم الا نمادرا وعرضها ، ويقول: ﴿ لَمْ أَعرفهم كَأَشْفَاء اعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

وناقي الآن لق بعض من السيات العاهة للفنان ، التي ستصبح كالارضية الاساسية لكل
سلوكه وانتاجه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على
الاقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السيات بعضها فرض عليه فرضا
يحكم أنها نتيجة للاسرة التي نشأ فيها وللبيئة الاولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في قترة
الطفولة ، بينا يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسيات
التي أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السيات الشخصية قد تعود هي ذاتها للى عولمل موضوعية
بدرجة أو باغرى ، وإن كمان القسم الاهم منها يعرد الى طبيعة تكوينه الجلقى ، فالفنان في
بدرجة أو باغرى ، وإن كمان القسم الاهم منها يعرد الى طبيعة تكوينه الجلقى ، فالفنان في
النهاية يكتسب كثيرا من الأمور ، ولكنه يأتى الى الدنيا خلقياً بسيات معينة ، أو قل ، على
الاقل ، بانجاهات نحو تكون سيات دون غيرها ان وافته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف
ننظر الى السيات التى تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى
درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه
الاشارة ، مع الاهتهام بها يظهر منذ عصر الطفولة على الاخص .

ولعل أولى السيات التي يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته ٩ بحب الملاحظة ٤، وهو الذي يؤدي بالطبيعة لل ما اسميناه " تقديس المعرفة ". يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازما للبيت مع أمه: ٥ من الشخصيات التي لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحجبة واعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجنن إلى أمي ، يجلسن نمعها، يتحدثن ١ (ص ٤٩). ويكرر نجيب محفوظ الاشارة الى هذا الاطار مرة أخرى : «عرفت · النساء في الاحياء الشعبية من المعايشة المباشرة. يكفى جلوسي أسام بيتنا في الجهالية. كن يجنن الى أمى .. احداهن تبيع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، ... كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الاخبار ، وعرفت نهاذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيا بعد ، (ص ١٤٧) . ويقول: ﴿ أَنَا ﴿ شَفَت ؛ بعيني الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان ما نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتي كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضية (ص ٤٧). ويحدد: ٩ شفنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص ، وشفت الجثث والجرحي في ميدان بيت القاضي ، شفت الهجوم على القسمة (ص٥٢ ه) . ويلخص الامر كله في ثبلاث كلمات يشع منهاً الرضى : ٥ ما اكثر ما رأيت ا (ص ١٧). ولكن ربها كمان أبلغ النصوص في المدلالة على حبِّ الملاحظة عنم نجيب عفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عم يقرب من اجنون ا الفرجة ؟ : اكنت أتفرج على :الفتوات الذين يجيتون بعد معاركهم في الخلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بيني وبين أمي : كانت تشدني بعيدا

عن الناهذة ، وكنت أريد الفرجة ، خاصة على ضرب الرصاص (ص ١٦) . وتطهر نفس السمة على أتسدها في وصف محرر السيرة ، جمال العيطاني ، للحظة ميلاد رواية الكرنك ، وكيف كان رد فعل بحب محموظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يوم رأينا شخصا . . . عيناه غريبتان ، كأمها مقلوبتان الى الخارج ، وأصبابع يده نحيلة ، مدنه المقدمة ، كأنها مخالب الطيور . عندما دخيل المقهى ساد صمت عريب . . . واتسعت عينا نحيب محفوظ ، وراح يتأمل الرجل حفية . . . وحكى أصدقناء نجيب محفوظ قصصا عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحريق (ص ٢٥ - ٢٦) . أخيرا فان حب الملاحظة هذا ينتهى عند الفنان بالرغبة الحارقة الى ادراك ه سر الوجود » ، وهو منا سيدفعه الى الفلسفة (ص

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة دات شقين هي ما يمكن أن نسميه ٩ بالشمولية والتبوع في الاهتيامات، عند نجيب محموط . فمنذ سين عشر سنوات بدأ في القراءة ، ومساقته المصادفة الى رواية بوليسية غربية عنوامها " ابن حونسون» ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة: ﴿ ثُم تساءلت: اذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه ؟ بحثت ووحدت سلسلة أحرى من الروايات بطلها الاب. كانت هذه أول روايات قرأتها في حياتي ، كان عمري حوالي عشر سنوات ٥ (ص ٦٠ ـ ١١). وسنوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب لل الملسفة لل العلم لل التساريخ لل الفن التشكيلي الى الاستهاع الى الموسيقي وعير دلك ، واذا تنبهنا أنه سيدرس بعض هـذه المجالات دراســة المتخصص ، وهو الحال مع الادب والفلسمة والتاريخ والموسيقي ، فانه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها «شمولية الاهتهامات مع التنوع والتركيز » . ولكنك قد تعضل أن ننظر الى جانب " الاهتهام المركز » هذا تحت اسم * الجديمة ؛ باعتبارها سمة ثبالتة لنجيب محفوظ تظهر في همذا النص الذي بين أيديما . والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسألة التي نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد ، فيقول عن استمراره على المدرس في غرفته بعد نيل الاحازة الجامعية · «هذا جعل والدي مهموما بي . . . [ويقول] : أراك جالسا الي المكتب ليلا ونهارا ، أقبول لك هل ستحصل على المدكتوراة ، تقبول لي : لا . . . اذن لماذا ترهق نفسك ؟ كان هم والمدي لانني أعمل وقتا طويلا . كان احساسي أن النزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب، في العلم، في التاريخ، أريد أن أستمع لل الموسيقي، وفي نفس الوقت أكتب بجدية» (ص ٧٥_٧٦). ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكرس حياتي لكتبابة تباريخ مصر بشكل روائي ١ (ص ٨٤) ، ويضيف : ﴿ كنت قيد درست تباريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة ، توشك أن تكون دراسة متخصص؛ (نفس الصفحة) . ولا شك أنّ سمة الجدية ؟ هذه ، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الاخرى على ما سنري من بعد، تسير يدا بيد مع سمة «الإحساس بالواجب» بازاء ما يتطلب نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتي هو الأخر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في اطار التزامه بمعرفة انتاج شباب الادباء : «انتى أتنابع انتاج الشبنان بدقة . . هننا احساس بالواجب والرغية في معرفة تطور أدبنا ٤ (ص ٩٢) . وليس أدل على التزام الفننان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الانحراء ، على ما سنرى في مكانه . ونميل لل أن نرى في تعبير و تكريس الحياة ٤ ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسيا من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهدو يضم معا سمتى الجدية والاحساس بالراجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٠ ، ١٠ ١) .

وهناك سمة أسهب نص " نجيب مخسوظ يتذكر آ في تفصيلها بعض الشيء، وتكررت الإشارة اليها مرتبن على الاقل ، ألا وهي سمة " الانطوائية " ، مأخوذة بمعناها العام المتداول

من غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية. في الصفحة التي يفردها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص٩٥) ، بعنوان النبسط المنطوى ، يريد التكلم أن ينفي هذه السمة عن نفسه. يقبول نجيب محفوظ : ﴿ هِلْ أَنَا مُنطُوعٌ أَنَا طُولُ عَمْرِي لَمْ تَخْلُ فَتْرة واحدة ل من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلا لا أتبادل الزيارات مم الاقارب . انني لا أندمج الا مع الاصدقاء السَّذين أبقى معهم على سجيتي ١٠. ويحدد تعرَّيف للمنطوى: الانطوائي نموذج مختلف تماما . كان أحد أفراد شلتنا منطويا ، يجلس صامتا بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، إنها يغادرنا إلى البيت ا (ص ٥٩) . ولكنه في مكان مختلف يعترف ضمنا بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتهامات ابنتيه : 4 الغريب أنها لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة للى البيت ، ودائيا معنا ، كان من المفروض أن يتشبعا بروحي ، لكنهيا نقيضي في كثير من الأشياء؛ (ص ١٤٨)، ونفهم أن ما يقصده ابروحه؛ هو الاتجاه الانطوائي . وعلى كل حال ، فانه في النص الأسبق يعترف بأنه انطوائي الى حدما مع غير الاصدقاء ، كها يشير الى انطوائيت بصدد حديث عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه آلي لقاء كبار الادباء في عصره : ٥ الل من اتجه ؟ الى العقاد مثلا ؟ هنا يبدو جانب انطوائي . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألتق به أبدا الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعي لمقابلته في نادي القصة ٤ (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود اليها، لل بقاء نجيب محفوظ صامتًا في كثير من الندوات ، بينها يندفع متحدثًا متدفقًا في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل لل الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهمة أخرى فان تفسير ' بقائه صامتا في بعض المواقف الأجتهاعية انها يقوم ، في نظرنا ، على حرصة على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلا قبول جمال الغيطاني عن موقف في الندوات الادبية من أنه " يجيد اقامه حاجز وهمي بينه وبين الأخرين، ، ص ٤٠).

ونائي أخيراً لل سمة جموهمرية ، ألا وهي سمة الاستقبلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلا وحيدا ، من الناحية العملية كها رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتهام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله في قيام سمة الاستقلال في حيالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله لل النزهة وحيداً : 4 أثناء سكني في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهائيا ؟ (ص٥٧ ـ ٥٨) . وهي تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الادب وحده ، وكانه يعد اللكتوراة ، ولكن بغير مشرف (ص ٧٥_ ٧٦)، وتأكيده أنه كمان دوما بدون مرشــد (ص ٧٥، ٧٩، ٨٠، ١٠٣، ١٠٨) ، واعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : قالم أعتد قراءة أعيال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتي ١ (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لانها كانت ستربط الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه ا الضياع (ص ١٤١) ، وعزوفه الابي ، الذي ينبيء بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار السياسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ ـ ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغوري التي كان العمل بها في نظر زملائه من موظفي وزارة الاوقاف كأنه النفي (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختلي بنفسه وليستفيد من تلك ا المكتبة الضخمة ، ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الاجانب الذين قرأ لهم : " عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم ا (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينبهر بالانجازات التكنيكية الحديثة ، يقصد الغربية وفي مجال الرواية ، ويشير نصا لل استقلاله عن أصحاب « تيار الوعي » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « يموليسيس » في أواسط · الثلاثينات . . . لكني عندما بدات الكتابة كنت أطرح هذا كله؛ (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨) ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدي نحو اكتشاف شكل فني يختص به : ﴿ لَمَاذَا لَا أَخْلُقُ الشكل الخاص بي ، الله أرتاح اليه ؟ ؟ (ص ١٠٩) . وفي نفس هذا الاطار تظهر سمة

ومنها أخيرا وليس اخبرا اتجاهه القصدى نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « الماذا لا آخلق الشكل الحاص بى ، اللذي أرتاح اليه ؟ ٤ (ص ١٠٩) . وفي نفس هذا الاطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى بالهر جديد ، هو « الاخلاص للذات ٤ ، فالفنان يرفض التقليد : « تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عبا يتفق مع ذاتك ٤ ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثير أعصابي الا التقليد ٤ ، أما البديل ، الذي سياه « الاتفاق مع الذات ٤ ، ضانه يعمود لتسميته باسم أقوى : « الاتعلاص للذات ٤ (ص ١٠٩) ، وهو تعبير الذات ٤ (ص ١٠٩) ، وهو تعبير

ولا نترك الحديث عن هذه السيات الجوهرية ، التى تبدت لنا خلال سطور « نجيب عضوظ بتذكره » بدون أن نشير لل حسن اختيار صورة الغلاف ولل براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السيات التى ذكرنا ، ومنها على الاخص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى ف حضور الآخر ، وجدية في النظرة ، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة ، يرعاها الفنان بالتركيز على الاهم والمهم وانتقاء المناسب من منهسات النجربة المعاشة والغوص فيها . وقد أجاد الرسام على الاخص في التعبير عن كثير من هذه السيات عن طريق تصويره لفسم الاصابع الاربعة معا وضغطها الخفيف القوى معا على الذراع اليسرى المقابلة ، وعن طريق زم الشفين برقة وحسم معا ، تعبيرا فيها نرى عن التركيز على الافكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لأظهار فتحتى العينين ، حيث غطت عليهها من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانفهار في حياة داخلية قوية ، فكأنه يرى ويدرك ، ولكن الاهم والاهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالم الداخلى بارادة وقصد .

ب_مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلوك المهيء للابداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليه القصدية ، بمعنى ان الفنان يقوم به واعيا قاصدا . ولكن قسيا منه قد لا يكون قصديا بالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منه التهيئة لفعل ابداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الإبداع الفنى عامة ، ويكن تقسودا منه التهيئة لفعل ابداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الإبداع الفنى عامة ، وومن جهة أخرى ، فليس من الفرورى فذا السلوك الاصدادى أن يكون فنيا بعدها . المدقيق ، فقد يكون جانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكون جانب آخر منه منحصرا في عض الانتباه للى التجربة المعاشة بدقة ، أوغير ذلك بما يدخل ، من جهات أخرى (من جهة المنفات الخلقية التي يولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للإبداع الفنى في عمل العنى ولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للإبداع تدخيل في عمليات و التهيئة " وسهاتها لا تدلى عمليات و التهيئة المناتج » التهيئة بانواعها و بفضلها ، ومنها بالطبع الحصول على مواد للانتاج الفنى ، اما بوجه عام أو لنح مدين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج المامة .

ويبرز للى الله هن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من الصادر ، بل هو مصدر كبير لله ويرز للى الله هن التجربة أو الخبرة التي يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل لله فرعان ، ثلم تضرع الخبرة في والحبرة التجربة التجربة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، والى خبرة مباشرة تتمثل على الأخص في القراءة عن خبرات الآخرين ، الفعلية منها والمصطنعة ، وهذه الاخررة تتمثل في الانتباح الفنى للآخرين بعامة ، كها يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم . هذان اذن مصدوان كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحر أو آخر

ولكن يظهر من كلام نجيب عموظ في النص موضوع الدراسة أنه يلمح لل مصدرين أخرين أو

ثلاثة ، ولنسمها من الآن : الخيال المضموني ، وذلك الشكلي ، فضلا عن اعتباره أن الانتاج الفني نوع من (القدرة) يوجد أو لا يوجد ، تغزر حصيلته أو ينضب .

ولنبلأ من الخبرة غير المباشرة ، ومن القراءات على وجه الخصوص . يتحدد نجيب عفوظ موارا عن حبه للقراءة ، ويستخدم كلمة « النهم » تحديدا ، ويكررها أربع مرات في مواضع مختلفة خلال أربم صفحات : « لدى نهم حاد لل القراءة » (ص ٩٢) ، «نهمى لل القراءة » (ص ٩٢) ، « كان نهمى لل القراءة كبرا » (ص ٩٠) ، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الاطباء أخيرا بالحد من القراءة لاصابته بمرض السكر (ص ٩٧) ، ويقول : « كنت في حالة قراءة مستمرة ، ثلاث ساعات يوميا » السكر (ص ٩٧) ، وهو يقرأ في موضوعات مختلفة في نفس الوقت : « تجدني أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد » (ص ٩٧) . ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة ، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفني (الكتابة في حالتنا) ، فهو يقول : « أقرأ بعد أن أكتب ، لا نني لو فعلت المكس لما استطعت النوم» (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهم بمكتبته الخاصة كذلك: "كنت أحب اقتناء الكتب أيضاء (ص 9. « لذى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية ، وفي غنلف المجالات ، ومجموعة نادرة من كتب الفن » (ص٩٥) ، ويهتم أيضا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليزية ، ولكن يدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض اساتلة قسم الفلسفة بكلية الأداب من كبار الاساتلة الفرنسيين) ، لل حد أنه قرأ أناتول فرانس في الفرنسية ، ولكنه قرأ بدوست بالانجليزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية لل أوربا) . ونظن أن لمه معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج المدراسة في كلية الأداب ، وفي قسم الفلسفة ، في عصره ، على ما نتوقع ،

وقد أشرنا، من قبل، لل حديثه عن البدايات الاولى لقراءاته وهو في سن العاشرة (ص٢٦)، وفي عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص٤٥). يقول عن نشاطه وهو في عقده الثانى: "بدأت... التنقل في القراءة، حتى وصلت الى المنفلوطي، ثم المجددين، قرأت أيضا للمفكرين، وكان المفكرين هم الدين يحظون بالاحترام في هذه الفترة، طه حسين، العقاد، وغيرها، أما الادب فقد اعتبرته هواية جانبية. كان الاحترام للفكر.. وهذا أثار تساؤلاتي الفلسفية. كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الوجود، علم الجهال. من هنا جاء توجهي لل المفلسفية. (ص١٦). وحين حسم العمراع الداخل في عقله ما بين التبوجه لل الفلسفية (أي المناسخية لما ين التبوجه لل الفلسفية (أي تكريس حياته لها) والتبوجه لل الادب، لصالح هذا الأخير، قرر وضع نظام أو برنامج تكريس حياته لها) والاستمرار في الأطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة العامة الاص). وقعره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص٧٨، وبين هذه الاشارة وسابقتها في ص ٧٥ اختلاف يؤدي لل فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كمان احساسي أن الزمن محدود، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الادب، في العلم، في التاريخ، أريد أن أستمع لل الموسيقي " (ص٧٦). وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعلماهمامات وشمولها، فها هو يضع انظاما للراسة الادب " ، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآماب، كيا أنه كان متفوقا في الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص٦٢,٦١)، ومن هنا إقباله على القراءة في العلم (ص٧٦، ٩٢, ٨٢)، ثم ها هو يقرأ في تاريخ مصر، حين قرر كيا يقـول " أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي . . . هـ ام آكنت قد خططت له " (ص٨١)، ويضيف: "كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص٨١)، وكان قد واطب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية ، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني " (ص٨٢)، كما دخل معهد الموسيقي الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة ، خلال دراست بالجامعة ، من أجل دراسة فلسفة الجال : " ظننت أن هـ ذا المعهد يدرس الفلسفة الجيالية في الموسيقي " (ص١٣٣٠)، أما الموسيقي الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، "وكنت أحضر السهرات التي تقيمها الفرق الزائرة " (ص١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيل عرفته من الكتب " (ص١٣٣). وفيها يخص المجلات الثقافية في الشلاثينات (أي في العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، أو العشرة البرابعة منه، والتي تبدأ بعام ١٩٣٠م.)، فان نجيب عفوظ يقول: " في هذا النزمن كان عدد المجالات الجادة في مصر أكثر من عجلات التسلية، بل ان الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمي في الادب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة في تتبع مصادر الثقافة "، ويشير لل الصفحيات الادبية الاسبوعية للجرائد المشهورة في تلك الفترة، " مثل البلاغ الاسبوعي، والسياسية الاسبوعية ، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث . . " (ص٩٦). ثم يشير لل عِلات " الرواية " و " الرسالة "و " الثقافة " ضمن المجلات التي نشرت قصصا له (ص٩٦). أخيرا، فان نجيب محفوظ يشير بالطبع إلى قراءاته في الكتب الاجنبية فضلا عن الكتب العربيسة، كما يشير لل اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حسوالي أواخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعاوف البريطانية التي استوردتها دار المعارف لاول مرة " (ص٩٥). ومن الاسهاء المصرية الهامة في فترة الشلاثينات التي أشار الى قراءتيه لاصحابها، مكررا الاشبارة أحيانا: المنفلوطي، طبه حسين، العقاد، سلامة موسى، نوفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجي زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذا للفلسفة الاسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يَذْكر اسم احمد أمين بمناسبة ليله، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية "رادوييس" (ص ٨١)، أما كتاب المويلحي "حديث عيسى بن هشام" ، الـذي يذكره مرتين بمناسبة كونـه الكتاب الوحيد (غير الـديني ؟) الذي وجده عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فان السياق لايدل حسا ان كان قد قرأه في السن التي يتحدث عنها في هـذين المكانين (حوالي العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انــه قرأه من بعد على كل حال. ويشر النص، عموما وبغر تحديد، الى كتب لؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصرية في الثلاثينات (ص ٩٣). ومن الاسهاء الاجنبية سواء للكتب أو للرواثيين الذين يذكر النص قراءت لهم في فترة تكوينه الإدبي ما يلي: سير ريدر هجارد وتشارلس جارفس (ص٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكي، وكان نجيب محفوظ قد بدأ في ترجمته وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، وأكمله ونشرتُه " المجلة الجديدة " التي كان يصدرها سلامة موسى، ثم جعته في كتاب من بعد ذلك (ص٧٧)، كتاب في تاريخ الادب لمؤلف درنك ووتر، " الجبل السحري " لتومياس مان (ص ٩٢)، سيارتر، كيامي (ص ٩٣)، بيكيت (ص٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص٩٤)، مؤلفات هربرت ريد في الفن التشكيلي (ص٩٥)، " ملحمة أسرة فورسايت " لجولزورثي و " الحرب والسلام " لتولتسوي و " آل بودبروك " لتوماس مال كنهاذج لرواية الاحيال (ص١٠١). ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الل أن قراءاته شملت الادب الاغريقي، ولكن اطلاعه على الادب الغربي الحديث كان له الاولوية في برنامجه فبدأ منه (ص٧٨). أما من جهة التراث الادبي باللغة العربية، ورغم اتصاله به في المرحلة الثانوية عن طريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الأمالي " للقالي (ص٠٨، الا أنه يعترف: " قرأت الشعر العربي القديم، لكنني يجب أن اعترف أنني لم أقرأ التراث بانتظام " (ص ٨٠ ، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة "التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية . . .). ولكننا قد نجد تبريرا غير مباشر لهذا في اشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها " أننا نفتقد التراث الروائي في الادب العربي "، ومن هنا فلم يدخل هـذا التراث في برنامجه التكويني المنهجي لدارسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير الى قراءاته في الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الاستهاء الا شوبنهاور ونيتشه (ص١١٠)، ولكنه يقرر: " لا شك أن قراءتي للفلسفة كان لها تأثير كبير فيها بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى " (ص٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هـ أن النص الشامل الملئ نورده بكامله الأهميته: " قرآت" الحرب والسلام " لتولستوى و " الجريصة والعقاب " للمستويفسكى . قرآت في القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان ، في نفس الوقيت قرآت لكافكا وبروست وجويس . أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته ، ونشأت بيني وبينه صداقة هيمة وكأنه صديق . كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترندبرج ، وعشقت " موبي ديك " لميلفيل . أعجبني دوس باسوس ، ولم يعجبني همنجواي ، كنت في دهشة من الضجمة الكبيرة المحيطة به ، أحببت من أعهاله " العجوز والبحر " . وجملت فولكنر معقدا أكثر من اللازم ، وأعجبت بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازي وطاغور . وهنا تملاحظ انني لم أثاثر بكاتب واحد ، بل أسهم هؤلاء كلهم في تكويني الادبي ، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم . ولم نهرني الانجازات التكنيكيد الحديثة . . " (ص٧٩) . ومن الاسهاء الاجنبية التي تكررت اشارة نجيب محفوظ البها: بروست ، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص٨٧) . ۹۷، ۹۷، ۱۹۲)، وتولستوی (ص۷۷، ۹۷، ۱۰۱)، وجیمس جویس (ص۷۷، ۹۷) ۱۰۹ وکذا ۳۲). وفیما نخص دراسة نجیب محفوظ النظمة للادب، فانها لم تقصر على قراءة الاعهال الادبیة، بل شملت کذلك القراءة في تاریخ الادب (ص۷۷) ودراسة فن الروایة، حیث یشیر لل قراءته لكتبار "عن اجرومیة الروایة" و "للعدید من الكتب عن فن الروایة" (ص.۱۰).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هي فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سناجة الاعتقاد في التأثير المباشر التلقائي للقراءة، وتنبهنا لل أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل وصن القارى، كذلك يا لمديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء تقرؤها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص • • ١). فالمحك في التأثير هو أن تقابل المنيه الخارجي موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية، والا فانه يصر وراء غيره كحيرة عابرة، ولا يبقى منه شيء أو يكاد، اللهم الا أشر الموفة المدركة، على عكس القراءة التي تثير تساغها مع توجههات داخلية أصلية، فتنضاعل معها على نحو ايجابي، فيا سياه المس " بالاستجابة " و " بالتجاوب " ، وفي الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار والكمة عن الذات " ، واجع ص ١٠٩).

ونأتى الآن لل نـوع " الحيرات المباشرة " ، ونقسمها لل ثـــلاثة أقســـام : خبرات مع البشر والواقع عموما ، وخبرات مع المرأة خصـوصا ، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا .

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نبيب محضوظ عن خبرته. ونبلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بالضخامة (ص٢٠١)، والتكامل (ص٢٠١)، والاكتهال (ص٢٠١)، ويسميها بالمنجم (ص ١٠١)، وبالمخرون (ص ١١٠). الامر الثانى أنه يتم أعظم ما يتم بخبرته التى استقاما في طفولته وصباه وشبابه، ونادرا مايمت بها للى ما بعد فترة العقد الخامس من عموه. وهو يؤكد على أحد جوانف أهمية الخبرة الأولى، في الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، المذى كان يتحكم في علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كانسان ... وبس ... فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعي " (ص١٠١). وحين يصل المرء للى سن العشرينات، أي الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " خورن تجارب لا حصر لها، تؤثر في الوجدان متراكمة " (ص١١١). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أي ما عايشه مباشرة وتلقائيا في " (ص١١١). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أي ما عايشه مباشرة وتلقائيا في عصر الطفولة والشباب: " ما هي التجربة الحية المكتملة التي عشتها ؟ مستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعني الرجوع لل قيمه، أو بمعني وفض الجليد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص١٠١). ويؤكد على مفهرم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدوك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص١٠١).

آخرين كانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة، وإن كان هناك بـالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمـرحلَّة مخصوصـة من مراحل خبراتــه وانغمر في استيحاثها اما في كل أعماله، واما في بعضها على الاقل (وهذا الوضع الاخير هو وضع نجيب محفوظ: "ان الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعيال لل نفسي " (ص١٠٧)، وهي كلها تدور في " الحارة " وإنتجها في فترات مختلفة من عمره، وسنعود الى هـذا من بعد). وإذا كان مفهوم " المأوى " يشير لل البعد النفسي للتجربة ، فان نجيب محفوظ يشير اليها من حيث بعدها الفني باستخدام تشبيه حفري: " أن المنجم الحقيقي هو الماضي البعيد. ستجد انك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم " (ص١٠٨). وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية، وهي التي تعود لل مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال، والتي ستنعكس بصفة خاصة على أهم أعماله اطلاقا، وهي الشلاثية، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب، وهو يصفُ هذه التجربة بالضخامة: "عانيت بسسب ذلك تجربة ضخمة " (ص٢٠١)، ويكرر استخدام كلمة "معاناة "مرتين بعد ذلك في نفس الصفحة، ويقمول عن هـذه التجربـة إنها أتت بتغيرات " في النفس وفي السوح وفي العقل " ، " فكــان من الضروري أن تنعكس في الرواية " (ص٦٠٦، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه في هذا الاطار في صحبة توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح، على اختلاف قوى عنهم، فهم يتحدثون حديث من ذهب الى الغرب ومعه الشرق، بينها روايته هو " تمثل الذي وجد الغرب وهو في الشرق " (ص١٠٦). وربها نلمح في هذا التقرير اشارة للي تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا، وهو يشير في مكان ابحر لل أن المواقع الذي خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخلَّه بالشكل الواقعي في الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا، أو كأنَّ التجربة هي التي فرضت شكل التعبير عنها، وهو ما أبعده عن تيارات فنية أوربية، تلك التي أصبحت تهتم " باللاوعى وما وراه الواقع " بعد أن تعرض الآدب الغربي للمواقع من قبل هذا . ف مئات الاعال، " . ثم اتكفأ لل الداخل " ، أما الواقع الذي عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه. يقول في نص هام: " بالنسبة لي، وللواقع الذي أعبر عنه، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الادبية الحديثة التي كنت أقرأ عنها وقتند. كيف اغوص الى واقع لم يوصف في ظاهره، ولم ترصد علاقاته. . . [كانت هذه هي مهمته، كما يظهر من السياق] في " حان الخليلي " ناس أحياء، يعيشون ويتألمون، ويترددون على المقاهى. . . " (ص٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته.

ونأتى الآن للى القسم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموما (وهـ أنا التقسيم " تمسفى "، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة). ونقسم هـ أنا القسم لل موضوعات: الطفولـ أنه الأصدقاء، الوظيفة، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة.

الطفولة:

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتهاما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا ، . ويخصص النص لها ثباني صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة. وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه، وهو يشير لل تجربة حرمانه من الحياة مع اخوت، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبي لانتاجه الفني، فلأنه لم يعرف الاخوة الفعلية فانه يكتب عنها: " كنت محروما من الاحساس بالاخوة. . . لهذا تلاحظ دائها أنني أصور في كثير من أعمالي علاقات أخوة بين أشقاء، وهمذا نتيجة لحرماني من هذه العلاقة . يبدو هذا في الثلاثية ، في " بداية ونهاية " ، في " خان الخليل" . لم أجرب هذه العلاقة في الحياة الحقيقية. كنت دائها أنظر اليها كشيء محرم أو مجهول. كنت أتمني أن يكون لدى نفس العلاقات [التي] بين أصدقائي الاخوة "(ص٤٥ ـ ٤١). ولكن، في المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص٠٥)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجهالية للى العباسية، وهو في سن الشانية عشرة. وربها كانت أهم المعالم في الخبرة التي انطبع بها نجيب محفوظ في طفولته هي: الحارة (ص٢٦ سـ ٤٧)، والنساء اللاثي كن يترددن على أمه في بيتهم: " من الشخصيات التي لأأنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن باعداد الاحجبة، وأعيال السحر، كنت أرقبهن عندما يجئن الى أمي، يجلسن معها، يتحدثن. من معالم طفولتي أيضا الكُتّاب . . . علمنا الشقاوة ، ولكنه علمنا مبادى الدين . . . كان غتلطا للجنسين"، وقد ذهب اليه في سن الرابعة (ص٤٩)، و الخروج الي الاثار (ص٤٩).

ويقول نجيب عفوظ ان طفولته تنعكس بشكل خاص في الثلاثية وفي "حكايات حارتنا"، فضلا عن اعيال اخرى: "لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية للى حد ما، وفي "حكمايات حارتنسا" بشكل أكبر" (ص٤٦)، ولكنسه يعسدُّل من حكمسه بعض الشيء: "حكمايات حارتنما، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة، ربها كمان هذا صحيحا، ولكن معظمها خلق بحث" (ص٤٤)، ويصود للى الشلاثية لميؤكد صلتها بطفولته: "نعدود للى الثلاثية. ان مادتها يمكن القول انها عاشت معى منذ الطفولة" (ص١٠٥).

الاصدقاء:

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة في حياة نجيب محفوظ، والشواهد عل ذلك كثيرة (راجع مشلا ص٢٩ ــ ٣٩، ٣١، ٣٩ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٥٥ ، صدا مدا مصلا ص٢٩ . بل يكفى أن هذا الكتاب موضع الدراسة ماهدو الا ثمرة الصداقة بين مؤلفه وبحرره ونجيب محفوظ (راجع ص٥٥)، ولكن الذى يهمنا في هذا المقام هو كيف كان الاصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الانتاج الفنى عند هذا الكاتب. لقد كانت أولى تآليفه، وهو في عمر عشر سنوات،

بسبب أحد اصدقاته، الذي رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون"، فاستعارها منه وقرآها، وأخذ يوقف على طريقة اعادة كتابة مايقراً من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠- ٢١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التي أضيفها من حياتي، من علاقاتي وخناقاتي مع الاصدقاء ". وربها كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم في مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكته للى العباسية . يقول عنهم: "كان أصدقاء العباسية بعمومة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسهاها للى ادناها، فيهم ناس تقلدواً أكبر المناضب المهيئة . . . ومنهم بلطجية ويرجية ومنهم فتوات . والعلاقة بيننا ناس تقلدواً أكبر المناضب المهيئة . . . ومنهم بلطجية ويرجية ومنهم فتوات . والعلاقة بيننا كانت حميدية الشرير منهم كان يهارس شره بعيدا عنا. كانواً كثر من مجموعة، لكنني كنت صديقيا للكل. كلهم شخصيات الانسي " (ص٣٥). وعلق مور الكتاب، جمال الغيطاني، فاقلا " أستوحي ادينا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية في رواياته، الغيطاني، عاقلا " أستوحي ادينا الكبير شخصيات عديدة من اصداء العباسية في رواياته، ويفصل نجيب عضوظ طويدا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص٤٥). ووفعل نجيب عضوظ طويدا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص٤٥). عرف بفضله وقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربه فتحت لي عوالم عديدة، كتبت عنها المديد من المرات، وهي موزعة في كثير من الروايات" (ص٥٥)، وجهنا الاشارة في هذا المديد من المرات، وهي موزعة في كثير من الروايات " رصوس في عنها نفش الشخصية الماتهة.

الوظيفة :

أحب نبيب عفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستمرها أنجح استيار في رواياته، حيث كان " يتعامل يوميا مع العديد من الناس ونياذج لاحصر لها " (ص ١٤١). وهمو يخص بالدكر المرحلة التي عمل خلالها في وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و في مشروع " القرض الحسن " على الاخص: " كانت النساء يمين ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرضى مع النساء القادمات من الحوارى والاحياء الشعبية " (ص ١٤٢)، أما عن الراحلاء فنانه يقول صراحة: " استوحيت الكثير من الموظفين " (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه في الجهاز الادارى في فترة الاربعينات (ص ١٤٦) (ويشير محرر الكتاب للى عدد من شخصيات " المرايا " من الموظفين زملاء نجيب مفوظ، ص ١٤٣) (23).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معوفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفي اطار الحي الذي ولد فيه، حي الجَهالِيَّة، وفي داخل " الحارة " التي كانت الوحدة الاساسية في تقسيم أحياء القاهرة القديمة: " كانت الحارة في ذلك الوقت عالمًا غريبا، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى. تجد مشلا رَبُعا يسكنه أناسا بسطاء . . . وامام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا . . . ثم تجد بيوت أعيان كبار . . . وبيوت قديمة اصحابها تجار . . . كنت تجد أغنى صغيرا . . . وقد بدأ مصرفة القاهرة من خلال فتات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص٤٧). وقد بدأ مصرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته في العادة، ومع رب الاسرة احيانا (ص٤٤)، وهو لا يزال طفلا، ثم عرفها مع يقول: " الحقيقة أنه هو الذي عرفنا الطريق الى أنحاء القاهرة " (ص٥٥). وبصفة عامة فان نجيب محفوظ يمترف بفضل المصدر الواقعي في انشاء شخصياته، ويقول مثلا: " ان تسعين في نجيب مخوط يمترف بذاتها خلاق الشخصيات وإيجاد التفاصلات، بل لعل عصوفا، مأخوذاً في ذاته، أن يكون بغير ذي بال: " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول مخدود جدا " . ويقابل أن يكون بغير ذي بال: " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول مخدود جدا " . ويقابل نجيب مخوظ ما بين الموفة الواقعية وين دور الحلق الفني مقابلة قوية حاسمة : " أحيانا مخيل النك تعرف عدل شيء من شخص معين، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا. لكن عندما يتملق الامر بالحلق . . . توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص١٤١).

ونأتي الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الاخص هو خبرته في الطفولة والصب والشباب). وهي تبدأ، هي الاخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولا، حيث كمانت صلة البيت بالحياة العمامة ذات صبغة سياسية (ص٥١)، وحيث كمان الاب يتحدث دائيا عن السياسة، ويحياس شديد، ومن هنا فبان منزل العائلة كان مدخله الأول الى السياسة، خاصة وأن الام نفسها كان لها صوقفها السياسي: " دخلت السياسة حياتي منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات في مندان بيت القاضي. في المنزل، كان الوائد والوائدة متعاطفين مع الوفد، وإذا ذكر اسم سعد زغلول، فإنه يذكر باحترام وتقديس " (ص١١١). ونلاحيظ أن اهتهام الآب لم ينحصر في الالتزام بالموقيف الوفدي، بيل كان هذا الاهتهام جيزة من انضوائه تحت لواه التيار الوطني بـوجه أعم، حيث كـان يتحدث عن سعد زغلـول وعن محمد فيريد وعن مصطفى كيامل زعيمي الحزب الوطني من قبل النوفد (ص٠٥). وفي البيت أيضيا عرف القبوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراي والانجليز (ص٥٠)، وفي سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية ، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزلهم ، كما شاهد سقوط الموتي والجرحي (ص٥٧). ويعود نجيب محفوظ لل " مظاهرات النساء من بنات البلد" مرة ومرتين : في الأولى، وبينها كان في زيارت الأولى مع محرر الكتاب للي دار " اخبار اليوم " ، عندمــا التقي مع الصمحفي الاستاذ مصطفى أمين لأولُّ مرة، كــان هذا الاخير يريه صــورا نادرة لاحداث ثورة ١٩٦٩، ويقول جمال الغيطاني: " واستغرق كاثبنا الكبير [أي نجيب محفوظ] في الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلاليب، حفاة الاقدام. . . مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملاءات اللف، والحرات، الرجال يحفون بهن " (ص٤٣)، ونساء الحرات ينتمين بالطبع للى الطبقة المتوسطة وما فوقها، وإذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكانه ينبهه على نحو لطبع للى الأهم: " هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف؟ " (ص٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود اليها ويصرح: " ما أذكره ويهزنى حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضى وشوارع الجهالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وحروج طالبات مدرسة السنية، الترذيخ تحدثك من مظاهرات نساء الحوارى والازقة. لقد رأيتهن بعينى، وكنان شيئا لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين ؟ أننا شفت آلاف النساء في الجهالية فوق عربات الكارو. . . نسناء الحواري,"

رأينا نجيب محفوظ يقول: " ما أكثر ما رأيت " من المظاهرات (ص١٧)، و " رأيت كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضى " (ص٤٧)، و لكنه يقول أيضا: " استركت في جميع المظاهرات التي مرت ببيت القاضى " (ص٤٧)، ويحكى بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد على كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته في الجرى وعون امرأة أطلت فجأة من احدى الشرفات (ص١٤٠ مله المار)، ولتتذكر مرة أخرى ان سنه تـدور حول السابعة ابيام ثورة ١٩١٩. لقـد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: " يمكن القول إن اكبر شيء هز الأمن الطفولي هو ثورة ١٩١٩. شفنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجشر والجرحى في ميدان بيت القاضى " (ص٥٧).

كان كل الوطنين وفدين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفلايا من بعدها. يشير لل هذا الكاتب مصطفى أمين: "موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك" (ص٢٤). ويقول هو نفسه: "كان الوفد هو حزب الامة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو في نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتهاء. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلم نفسى من الفضيق والقهر " (١١٥). وتمتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا ف" نجيب محفوظ يتذكر " المتعرد الاشارات اليه، وهي تتركز ما بين صفحات ١١١ - ١١٩، وقد كان اسمه موضع حيث تتعدد الاشارات اليه، وهي تتركز ما بين صفحات ١١١ - وهو لم ير الزعيم بعينى على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده " (ص١١١). وهو لم ير الزعيم بعينى ، ولكنه شارك في جنازته: " من المشاهد التى لن أنساها جنازة سعد زغلول " (ص١١١). و يصرح المركا في التلفزيون في عصر جمال عبدالناصر: " ان أحب زعيم لل نفسى هو سعد زغلول " (ص١١٨)، و يعود لل استخدام كلمة " الحب " مرتين: " كان سعد عبوبا لل درجة غريبة " (ص١١٨)، فيكون نجيب محفوظ قد دخل (ص١١٨)، فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حب الوقد والوطنية، ومدرسة عدم سعد زغلول هذه، وهو بضيف مدرسة شائلة: " مازرع في أرواحنا الوطنية، وعلمنا

أصولها، هم المدرسون، خاصة أولئك المعممون من أساتذة اللغة العربية. كانوا يتوقفون خلال الحصص عن الدروس ويبدأون أحاديثهم عن الوطنية " (ص١١١).

ويحدد نجيب محفوظ مؤقفه من التيارات والقوى السياسية غير الوفد: فهو " لم يتعاطف أبدا " مع حزب مصر الفتاة، الذي رأى أن زعيمه كنان انتهازينا (ص١١٨)، " أما الذين كرهتهم منذ البداية فهم الانوان المسلمون " (ص١١٨)، وعاداهم لمنافستهم للوفد، ويعبر تعبيرا انفعالينا قوينا عن ازوراره عنهم: " لم أكن اطيق هذه السيرة أبدا " (ص١١٩)، ويشير اليهم بتسمية " اصحاب الذقون " (ص٢٨)، أما " ثورة يوليو سنة ١٩٥٧ "، فأنه لم

يرفضها، ولم يكتب أي عمل ضدها (ص ١١٧)، وتيل اليه حين قامت أن مبادءها هي مبادءها الله وتنبل اليه حين قامت أن مبادءها هي مباديء الجناح اليسارى للوفد الذي كانت أفكاره تتناسب مع ميول نجيب محفوظ، فرحب بها عند قيامها (ص ١١٥). وهو يشير لل معالجته لمسائل سياسية في الستينات، يسميها "موضوعات حساسة جدا"، في روايتي "ميرامار" و "ترثيرة فوق النيل" وفي قصة "الخوف" (ص ١١٧).

في ختام هذا التناول لتجربة نجيب محفوظ السياسية ، كها تظهر من خلال نصنا ، نجد أن أهم نصوصه في هذا الصدد ، والذي يبرر الطول النسبي لذلك التناول ، هو النص الذي يقرر وجود السياسة كمصدر من مصادر انتاجه الفني ككل : " في جميع ما اكتب ستجد السياسة . من المكن أن تجد قصة خالية من الحب أو [من] أي شيء ، الا السياسة ، لانها محور تفكرينا . الصراع السياسي مسوجود ، حتى في " أولاد صارتنا" ، التي يمكن أن تصفها بأنها رواية متافيزيقية ، ستجد الصراع على الوقف" (ص١١٧) .

وهذه الكليات الاخيرة تنبهنا الى ضرورة فهم لفظ "السياسة" هنا بأعم معانيه وبأقواها معا، أي معنى الصراع على السلطة ، ومع اضافة البعد الاجتماعي إليها (راجع ص ٨) . ولكن نجيب محفوظ يقول قبولا قد يبدو مختلفا بعض الشيء على يثبته مطلع هذا النص الذي أتينا عليه ، وذلك حين يقول في موضع آخر: "لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، إن لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩٨). وربها تكمن وسيلة رفع هذا الاختلاف الظاهري في الإشارة الى أن النص الأول يتحدث عن "الاعهال" ، بينها يتحدث الشاني عن "الحياة" ، وفي كلتا الحاتين نجد تأثير السياسة قو يا ومسيطرا.

خبرات مع المرأة:

قد يكون الحب عنـد الرجل هو المرأة ، ولكن المرأة ليست الحب وحسب، أو قل إن الحب لا يفطي كل مفهـوم المرأة عند نجيب محفـوظ. فالمرأة هي النصف الآخـر في الحية ، وفي الحياة الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السر بل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للعرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كها رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وادي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانتوي: أولها السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانتوي: أولها " أن المرافقة في التربية، ونوع المتفافة التي منحتها في " ثم تجربة الحب الأول والاكبر في حيات من عدد كبير من النساء والفتيات، نياذج عجبية وغربية، طهرت فيا بعد في أعيالي كلها"، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وصب. ولكن الحب أيضا ليس هو المرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب عضوظ مفهوم الحب أيم المن المرافقة ويسلم، والمرأة وسب: ففي نص طريف يجعل نجيب عضوظ على الحصوص: "كتبت الكثير من أعيالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيل التجربة، لكن بعد مورها. وأعتم لذأن الأخيرة وليس من المناده وهو يجب. ولما كان حب أي شيء [يمل] عل حب المرأة " (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضع معنى ما يقصد بهذه الكلهات الأخيرة وليس من البسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينها كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن. عياني الزوجية قد ساعدتني، وليس المكس " (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي اشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريمة، ولكنه المحدم " رص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي اشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريمة، ولكنه يمود مرة ومرات الى جبه الأيل والأكبر، السند تسلده آثاره، كيا يقول، في تجربه "كيال عبدالمجاود" في الشلائية وجبه " لعايدة شلده (ص ٨٥)، والذي يرق و جه نجيب محفوظ عندا لحيث عنه (ص ٣٧). هذا الحب (الذي كنان " التجربة العظمى في حياته حتى الآن " ، كيا يقول جال المنيطاني (ص ٣٧). هذا الحب (الذي كنان " التجربة العظمى في حياته حتى الآن " ، نبجب محفوظ بقوله: " العباسية عرفت أول حب في من نوعه. كانت تجربة مجودة من العلاقات الأي من الاتصال الشخصي انظر الغرارق السن، والطبقة. من عند لم تعرف هذه العبلاقة أي شكل من التواصل، وربيا لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيته عليها " (ص شكل من التواصل، وربيا لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيته عليها" (ص ١٨٠). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف تألث هو المحدوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم عفوظ على الحصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ٣٤١). يقول في نص من "المرابا"، ومن فصل "صفاء الكاتب"، أحقم المحدود أن وقعت عيناه على وجه نجيب مخوط عا يل على على على على المحدود أن وقعت عيناه على وجه نجيب مخوط عا يلك على على على المحدود أن وقعت عيناه على وجه

الفتاة عانقت سرا من أسرار الحياة المنفجرة "(ص 182)، "وقتل ذلك الحب في صورة قدة طاغة مسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قدف بى في جحيم الأم، وصهوبي، و خلق مني معدنا جديدا تواقا لل الوجود، ينجذب لل كل جميل وحقيقي فيه". "وبقى الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتعلا كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر في أعاقي كقوة خامدة، ربيا حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة مادئة مؤقة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد" (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه ألقى فيها كمثير، كأنه "شفرة" تشير لل شيء، وكان عليه أن عجل رموزها للوصول اليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتهاعية ضخصة أيضا، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فان نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدا من طفولته، كما سبق واشرنا لل ذلك. ولا شك أن اهتهامه "بعظاهرات نساء الحوارى والأزقة" (ص١١١) كما سبق واشرنا لل ذلك. ولا شك أن اهتهامه "بعظاهرات نساء الحوارى والأزقة" (ص١١١)، ومن مظاهر انتباهه لل المرأة عقوة اجتهاعية، أضف لل هذا خبرته بالفتوات من النساء، و"بالمعلهات" منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا لل استمتاعه بالحديث مع النساء القدادمات لرهن حليهن في مشروع القرض الحسن (ص١٤١). ويقد لو برنة فيها شيء من المفاخرة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: "عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة. يكفي حلومي أمام بيتنا في الجهالية. كن يجنن للي أمي، احداهن تبيع الفرائح، الحرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واظبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واظبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي البهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لما الأخبار، وعرفت نهاذج عديدة منهن ظهرن في رواياته عن تثير من المنحوفات، وإياني فيها بعد" (ص ١٤٧). وإذا كان قد عبر في رواياته عن تثير من المنحوفات، الاجتهاعي حقائق غيفة، ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي لل الحقيقة بالضبط. . . الحياة الاجتهاعي المتحبة المحرفة عن الواقع من عربة من طورة على المناء على نساء الملدينة، وليس نساء الريف .

ونختم هـذا القسم عن الخبرة الانسانية لنجيب عفوظ، والتي ستصبح من بعد مـادة يعمل عليها خيال وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جـديرة بـالفنان الباحث عن معرفة البشر، الا وهي ما يمكن أن نسميه "موقف الحياد النسبي للفنان" وهو في غيار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان عجاهـد أن يحفظ لوحيه بقدر من المسافة المناصبة تبعـد، أي وعيه المفني، عن أب ينغمر تماما وبكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضا، ومن ناحية غنلفة بعض الشيء، الفضان الله ي يراقب كل شيء ويتمشل كل شيء بنبوع من مسوقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نبيب عفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، و لكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه في نفس الوقت اللذي يقول فيه عن أصدفاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسهاها لل أدناها"، الا أنه يقول أيضا: "لكنني كنت صديقا للكل. كلهم شخصيات لا تنسى " (ص٣٥). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب عفوظ الانسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملة الثانية. (قارن أيضا اشارته لل اهتهامه بمعرقة "الانسان في كامل أبعاده"، على من عرفت، وترغب في ص ٨٠ "، وكذلك قوله في نفس الصفحة: " ستجد اتك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي تجدها في قوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات الافي ندو بعيد" وفي الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، أنظر اليهم من بعيد" (ص٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الاحيان ومعرفة حيمة في بعض آخر و اذا كمان هناك من الأدباء من يمدور أدبهم في فلك الزمان كمقولة مركمزية، مثل بروست الفرنسي الذي يرد اسمه كثيرا كها رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر" ، فان المكان قد يبدو هو المقولة المركزية في أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو في أهم انشاجه على الأقل، وهـ و ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين الكانية لكثير من رواياته، مثل: "القاهرة الجديدة"، "خان الخليل"، "زقباق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية"، "حكايات حارتنا" ، " أولاد حارتنا" . . . يقول جمال الغيطاني عرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: " لم أر انسانا ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عباش في الجمالية اثني عشر عباما، هي الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل الى العباسية، لكنه ظل مشدودا لل الحواري والأزقة والأقبية، لل الحسين، للي الجيالية، للي الناس الـذين عرفهم وعـرفـوه . ثم كان المكـان محورا لاهم وأعظم أعهالـه الأدبية " (ص ٨٠). وقـد أحسن هذا التقرير حين أشار لل "الناس" ضمن مكونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود أنها هو مكان حي، وليس مجرد موضع هندسي. ولكننا نذهب الى أبعد من هذا، ونشير الى أن غرام نجيب محفَّوظ انها يتجه في المحلِّ الأولّ ال " القديم " ، وصحيح أن هـ ال القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زماني ومكاني معا، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ الى مكان بقايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن النزيارة أثارت "حنينه الى المزمن القديم"، فهنا يجتمع المكمان والزمان، ويكون المكمان وسيلة لاستدعماء الزممان الماضي (ص ١٧)، وما التعلق بللكان الانتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسبيا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور لل ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: "التجربة الحية المكتملة التي عشتها . . . تتمثل في القديم . . . باعتباره المأوى الحاص بك، لاتك مايشته وفهمته " (ص٧٠١). بل إنه يسمى مذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان لل طفولته، للى العمر الذي انقضى . من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حيني لل الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى . . . يخيل للى أن الانسان كلها تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل اليه أنها اندثرت " (ص١٠٧).

تدور أحداث معظم انتاج نجيب محفوظ في القاهرة ، وفي القاهرة القديمة خاصة ، وفي الجارة أحداث معالم مكانان يتردد حي الجارة على وجه أخص . وإذا كان هناك مكانان يتردد ذكرها في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما ، فها حي الجالية وموقع الحارة ، ولكننا نشير الل أماكن أخرى يرد ذكرها في " نجيب محفوظ يتذكر " ، فتتحدث على الترتيب عن : الجالية ، الحارة ، المقهى ، روض الفرج ، وذلك باعتبارها من المصادر العامة لللابداع الفني عند هذا المؤلف .

" الجمالية " (نسبة الى بدر الدين الجمال، " أمير الجيوش" والقبائد المشهور في العصر الفاطمي وباني أهم أسوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقى في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: "غاصت الاعوام الاثنا عشرة التي قضاها نجيب عفوظ في الجيالية لل اعياقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي" (ص ١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو اليها دائها: "المكان الذي بقيت مشدودا اليه، اتطلع اليه دائها هو منطقة الجالية " (ص ٥٧). "لم أنس الجالية. حنيني اليها ظل قويا. داتها كنت أشعر بالرغبة في العودة لل الجالية، لل أصدقائي هناك" (ص ٤٥، ولاحظ اضافة العنصر الانساني ممثلا . في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). "كنت أتردد على المنطقة بافتان لاحد له" (ص ٥٦، والاشارة المباشرة هنا لل "منطقة الحسين"، ولكنه يشير للي الجالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عرز "استمتاعه بالنطقة" "سيراً على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمي حتى الغورية " ، في فترة الصباوالشباب المبكر (ص٥٤). يقول تحرر السيرة: " لم ينقطع عن الجالية. ظل حنينه لل القاهرة القديمة قويا جارف، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحواري العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطاع ان يعكس روحها بقوة وصدق (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ لل الجمالية كموظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص٥٧)، وكان يرمى من وراه ذلك لل أهداف فنية ، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغوري بعيدا عن سيطرة رؤساء الادارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدرا من حرية الحركة: "كنت أتردد بمانتطام على مقهى الفيشاوي في النهار، حيث المقهى العريق شبه خال، أدخن

المارحيلة ، أفكر وأتأمل . كنت أمشي في الغورية أيضا . لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي "
(ص ٧٧) . ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني: "كان بيني وبين المطقة والناس هناك ، والآثار ، علاقة غريبة تثير عواطف همية ومشاعر غامضة ، لم يكن عكنا المراحة منها فيها بعد الا بالكتابة عنها " (ص ٥٥) . ويقول تفصيلا مشيرا الل ما يسمى بالالهام: "احيانا يشكو الانسان معض جفناف في النفس . عندما أمر في الجهالية تنتال علق الحيالات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلومي في هذه المنطقة ، أثناء الحيين المرجيلة . يخيل في أنه لا بد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين ، يكون نقطة المناطلاق للمشاعر والاحاسيس " (ص٥٥) . هذا المكان هو منطقة الجهالية في حالة نجيب محفوظ ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين ، ويمكن اعتباره مصدرا دائها للطاقة الفنية : "نعم ، لا بد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم " (ص٥٥) . ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير " بعم ، لا بد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم " (ص٥٥) . ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير " الجهالية " يكون عاطا دائها في نصنا بهالة انفعالية قوية ، بينها تعبير " منطقة الحسين" أحيانا ما يأي في سياق عايد بعض الشيء ، واحيانا ما يسوى نجيب محفوظ وعور السيرة على السواء ما يأي في سياق عايد بعض الشيء ، واحيانا ما يسوى نجيب عضوظ وعور السيرة على السواء ما المذي ، خان الخليل ، الغورية . . .) .

ومن المفهرم ان المهم هنا هر الاشارة العامة، ولا تهم التحديدات الادارية الدقيقة. واحيانا ما يستخدم النص تعير « الحسين » وحسب، أو « أهالي الحسين » (راجع بصفة عامة: ص ١٠ ، ١٥ ، ٢٥ ، ٢٥ ، ٢٥ ، ١٧٠ ، ١٥) . وربها تكون هناك في النص كله اشارة واحدة أو اثنين للى « مسجد الحسين» و (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية ، « التى كانت مواجهة اثنين للى « مسجد الحسين» ص ٢٥) ، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية في المنطقة بداه من فترة الشباب المبكر فطالعا : «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين . كنت أثرده على المنطقة بافتتان الشباب المبكر فطالعا : «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين . كنت أثرده على المنطقة بافتتان الحمل لياليها في رمضان . كنا نمفي للي [مسجد] الحسين لنسمع الشبخ على محمود ، ونقفي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح . كان ذلك أثناء دراستي ، الشبخ على محمود ، ونقفي [بعد ذلك] الليل كله حتى الوشان السبعينات (ص ٥٠) . وربا كانت هذه الاشارة للي المسجد والاستهاع للي تلاوة القرآن هي احدى الاشارات النادوة جدا لل جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٤ : « الكتّاب . . . علمنا والدى الدين ، ص ٥٤ : « اكن المقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني » ، ص ٥٤ : « كان الحيد عليه الوحيدة في الميت خبراته وهو طفل ، وقارن حديث عن ابنته أم كلثوم : «عوف صمادة انها تصلى » ، ص ١٤٨) .

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة ، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل . وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولـة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتهاعية شديـدة الثفاوت أحيانا من حيث الشراء والمكانة (راجع ص ١٦ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٤٧] . وقد خصص جال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات نافلة (ص 19 - ٢٧) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعياله ، فنحيل اليها . أما نبجب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في اعهاله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : 3 ان نبجب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في اعهاله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : 3 ان فتركني حقيقة عالم الحارة . همناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فيالي ، حتى فترة من التناريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارة خلفية لمظم اعهالي ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها 9 (ص ٥٧) . أما الحلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فأنه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الشلائية وفي انتاج قرة نبجيب محفوظ المواقعية فنانها تعبر تعبيرا دقيقنا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص ٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مشلا ص ١٣ - ١٤) ، حول موقع بيت أسرة أهد جد الجواد في الملائية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، ق مثل الفندوة والمؤذن وشيخ الحارة (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٧٧) ، ٢٢١) . و174)

وربها وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب مخوط أنه يجب عليه أن يشير اليه ، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في " روض الفرج" قرب المساحل الشرقي للنيل شهال القاهرة . يقول : "نعم ، يظهر روض الفرج كمكان له صلاعه الحاصة في عدد كبير من أعيالي " (ص ١٣٢) . ولكنه مكان عايد، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدائية قوية ، وهو حال الجهالية والحارة والمقهى .

ج... مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصدد بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب مفسوظ بالاشارة لل أصمول موضموعاتها أو شخصياتها . همله الروايات هي " زقماق المدق" والثلاثيمة و " الملص والكـلاب و "المرايا" و "حكـايات حـارتنا" و "الكـرنك" و "الحرافيش"، الى جوار عــدد محـدود جـدا من القصص القصيرة.

يقول جال الفيطاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "رقاق المدق" ، التي هي " من أجل رواياته" ، من هذا الزقاق الضيق ، الذي لا يزيد طوله عن اثنى عشر مترا وعرضه خسة امتار (ص ١١) ، ومن أهم مماله المقهى اللذي عرقه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥) ، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك . " في لحظة ما ولدت فكرة " زقاق المدق" ، وفي أيام بعينها " . " في نفس هذا المكان تكونت الرواية ، منظرا في الرمنظر، وحدث الترحدث (ص ١٧) . ولاتزال ممالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة لل السوم " اذا ذهبنا اليسوم لل زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق، ودكانا آخر

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا. وهناك أولا مصدر "شكّل" لها هو نوع روآية الأجيال، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية: "أعجبني هذا الشكل. مَا تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هـ ذا النوع" (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخـ ذَّت " التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب " (ص ١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسا، عن الثلاثية، " ان مادتها يمكن القول انها عاشت معى منذ الطفولة . الناس الـذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي " (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الـذي اختبات فيه أسرة "أحمد عبدالجواد" أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية ، لا يزال قائها لل اليوم (ص ١٤) ، كذلك فان المقهى الذي كان يجتمع فيه "كمال عبدالجواد" مع بعض أصدقاته كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فان نجيب محفوظ أخـذ مُّو قع "قصر الأمير بشئاك" (وهو قائم لل اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانـه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية ، كمَّا كَانَ موقع دكان رب الأسرة يقوم في " سوق النحاسين " ، الـذي لا يزال قائما الى اليوم . ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخماصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية ، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بـأن "كمال عبدالجواد" هو "جزء مني" (ص ١٠٦)، ويقـول: " إن أزمة كمال هي أزمتي، وجمانب كبير من معاناته هي معاناتي " (ص١٠١)، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المجموبة "عايدة شداد" في الثلاثية تقابل شخصية عبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية وملامح الأم الفعلية لنجيب محفوظ، وان كمان هو يـؤكد أكثير على الفرق بين الاثتين (ص ٤٩ ، ١٥٣). أخيرا ، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبدالجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة ت بيتهم: " رجل شامي، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة"، وكان مسموحا له و هو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينها كان الرجل يحرم على زوجته الحروج والزيارة.

ويشبر نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء الى كثير من مصادر مجموعة "المرايا"، ومنها ما يعود لل أصدقاء العباسية "بشكل مباشر" (ص ٥٤)، أو لل بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محف وظ خـلال حياتمه الوظيفية (ص ١٤٢). أمما "حكـايات حارتما" و"الحرافيش" فإنها تعـودان لل مصـادر في الطفـولـة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١ ، ١٤٠،

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة في الصحف الى
حد كبير. أما الأولى فهي "اللص والكلاب": "كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر
بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليان في الصحف، من هنا ولدت "اللص والكلاب".
لقد حدثت في هوسة بهذا الرجل، أحسست أن هذا الرجل يمشل فرصة تتجسد عبرها
الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التمبير عنها: العلاقة بين
الانفعالات والسلطة ومجتمعه " (ص ١٠٨٨). وأما الثنائية فهي " الكرنك"، حيث انطلقت
النسان والسلطة ومجتمعه " (ص ١٠٨٨). وأما الثنائية فهي " الكرنك"، حيث انطلقت
حبن دخل شخص غريب المظهر اتسعت عينا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخد يتأمله خفية،
ثم عرف من أخباره ما حدثه به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديرا للسجن الحربي سابقا،
ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في
حادث على طريق القامرة – الاسكندرية الزراعي (ص ٢٥ ـ ٢٦). أما رواية "الكرنك" فلم
تظهر الا بعد ذلك بسنوات.

و يتحدث نجيب عفوظ عن المصدر الواقعي لبطل "السراب"، و كيف تعرضت حياته للخطر من جسراء هـ أما، وكذا عن مصدر شخصية "أحمد عساكف" في 'خسان الخليلي " (ص١٠١)، و يقطع بأنه لا يو جد شيء منه هـ و نفسه، أي نجيب عفوظ، في هذه الشخصية (ص١٠١ ـ ١٠١). وهناك في النص اشارات عمديدة لل مصادر أخرى لشخصيات مثل "عبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين" في الثلاثية (ص ١٤١)، والفتوات (ص ١٢٠ ـ ١٢٠)، والشعوبات الرمزية في "أولاد حارتنا" و "الحرافيش" (ص ١٢٦).

أخبرا، وفيها يخص القصة القصيرة، فانه يذكر مصدرًا هـأما لمجموعة "دنيا الله"، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت، ويصوره بأنه مثّل "أزمة كبرى مر بها" ، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت الا بعد أن كتبت عنه. لا شيء بحروك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك الا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكأن الكتابة نوع من العلاج النفسى.

ثالثا: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ_ظروف الانتاج

يستخدم تجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" (" الظروف التي كانت محيطة بي"، ص م ١٠٥ ونقصد بها مجموعة المعرامل، الخارجية والداخلية، التي تحيط بفعل الانتاج الفني وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بـوجه أعم . ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفني هو أحد العمليات الضرورية المهيئة لفعل التنفيذ الفعل الاخير، وهدف هـو الذي يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الانتباج » اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتباج هو أحد العمليات الانتاجة بوجه عام .

وسنتحدث عما يشير اليه كتاب" نجيب محفوظ يتذكر" من هـذه العموامل مبتـدتين بالعواملِ الداخلية تم تلك الخارجية، ومارين من الاعم لل الانتص بقدر الامكان.

رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعيالـ ه وهو تحت تأثير حالة حب (ص١٤٧) ، فكأن "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفنى عنده . ويبدو أن تعبير " حالة حب " تعبير مقصود ، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرد لحظاتها الساخنة ، وهو ما يعبر عنه بتعبير " حالة الحب " ، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل ومالايلزم من الانفعال المشوش . وقد اشرنا من قبل لل أنه لايوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة .

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتباج الفنى عند نجيب محفوظ مايمكن تسميته " بالتغذية المستمرة " . فهبو يقول: " كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يبوميا " (ص٩٥) ، وقد مر بنا تنوع قراءاته فى ميادين كثيرة . وهو يقوم بجولة أسبوعية فى المكتبات ، صباح كل جمعة ، لموفة المستجدات فى عالم الكتب (ص٣٦) ، ٧٧) . وإذا كانت هناك تغذية من الخارج ، فان هناك كذلك تغذية من الداخل ، ولعل زياراته لل الفاهرة القديمة ، وجلوسه فى المقاهى التى يجبها ، عاكان يوحى اليه بالافكار ، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص١٢٧) .

ولاشك أن فترة الاعداد للعمل الفني تقف بقدم في اطار الظروف المحيطة وبقدم آخر في اطار عمليات الانتاج. ومن الاعداد مايقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجي لبعضها. وهو يفصل في تجربته بشأن الثلاثية بعض الَّشيء (ص١٠٠ـ١٠٦)، وقد أمضي في التخطيط للروايـة مدة طويلة احتاج فيهـا الى "الصبر" و "الجلد" (ص١٠٥)، أو فلنقل: الى "النفس الطويل" والى "المشابرة" . يقول : " عمل كهذا كان يحتاج لل صبر، لل صحة . لو انك رأيت أرشيف الشلاثية ستدرك مدى ما اقبول. ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها مايشبه الملف ، حتى لاأنسى الملامح والصفات ٠٠٠ كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى في بناء متماسك. قسم كبير من الآوراق والكراسات كتبتها في أكثر من أربع. صنوات ، بدقة ، بهدوء ، بتأن تحدوني الرغبة لل أن أنهي شيئا جيداً » (ص١٠٣). وبما يؤكد أن الأعداد للشلائية استمر لسنوات قوله: "في السنوات التي مبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك " (ص١٠١) . وقد احتاجت الثلاثية، وهي " العمل الضخم " ، الى "جهـد كبير" والى "رصد وتجميع" (ص١٠٥) ، ومن قبل هذا كله الى " تمرين طـويل وتفرغ كامل " (ص١٠٠). وهكذا يبدو لنا ان الاصداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب، قارن سخرية نبجيب محفوظ من أحد الادباء الذي "التقط" منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد سنة أشهر: "بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت في ستة اشهر فقط "، ص ١٠١).

فى مضابل الثلاثية يضم نجيب محفوظ رواية "الحرافيش": "فكرت فيها حولل سنة ا واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفعة خيال ، لايمتاج لل جهد كبير مثل الذى احتاجته المثلاثية: المعل الواقعي هو الذي يجتاج لل رصد وتجميع "(ص١٠٥).

ومن التضاصيل الدقيقة ، وذات الاهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محضوظ يلقى بها عرضا في سياق حديثة ، قوله: " اننى لم أعتد قراءة اعيال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتي " (ص ١٠١) ، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الاعداد للعمل الفني ، وهو يعني أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل انتاج عمل يتتمى لل نفس النوع ، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحبا والحرية موفورة . وهذا لايعني عدم وجود قراءات على الاطلاق ، انها التحذير هنا من القراءات التي تأتي في الفترة السابقة على الكتابة مباشرة ، أما القراءات في غير هذا الوقت فهي كانت قائمة وفيرة ، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة . فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق : " ولكن هذه القراءات كانت جزءا من ثقافتي واطلاعي " (ص ١٠١) . وقد سبق له ان اثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما اشار الل بعض الروائين الذين قرأ لهم : " اننى لم اتأثر بكاتب واحد بل آسهم هؤلاء

جيعا في تكويني الادمى ، وعندما كتنت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم " ، والعبارة الاخيرة هي التي تهمنا في السياق الحالى ، وهي تطلق حكها عاما على شتى حالات الانتاج الفيى عند نجيب عفوظ (ص ٧٩). مل انه يصيف ما هو أكثر: فهو لايتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد الناؤج السابقة وهو سسيل الكتنانة ، بل اسه يحاول كذلك أن يبعد عن ذهبه حاصل ثقافته المعرفية إيضا ، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفي نفس السياق : " عندما بدأت الكتناة كنت أطرح هذا كله ، وأنهج مهجا واقعيا" ، ودلك في مقابل التكنيكات الروانة الغربية المستحدمة في وقته في العرب (ص ٧٩).

وهناك من عمليات الاعداد مايمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية . ويقدم
بحيب مخموط مثالا هاما على موقف العوائق هذا ، والذي يعد طرفا سلبيا في اطار الاعداد لفعل
الانتاج المباشر، ألاوهو " صراعه مع اللغة " بحسب عبارته ، بل يقول: " ان اكبر صراع في
حياتي [كبان] مع اللغة المربية " (ص ١٠٣) . وقد ظهر هذا الصراع عند دخوله الى المرحلة
الواقعية في تأليفة: " عندما جنت لل الادب الواقعي كان الامر صعبا : كان الاملوب لايمشي في
يدى، لايطاوعني . دخلت في صراع ، سلا شعور ، بيني وبين اللغة ٥٠٠ كيف أذلل اللغة؟
كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولا مع اسه فصبح ؟ " . ويعيد صياغة "المشكلة " او
العائق: "كيف تطور اللهنة كي تصمح فنية واقعية ؟ " (ص ١٠٣) . وفي هذا الاطار ينتقد نجيب
عفوظ أحد الباحين الذين تعرضوا لدراسته لأنه لم يرجم الى الظروف التي أنتج فيها انتاجه ، ولو
كان قد فعل "لعرف المتاعب التي واجهتني" ، ويضيف: " انه لم يتكلم عني في موقعي ، لم يقل
كيف وجدت الرواية ، كيف تطورت بها ، ولل أي حد وصلت ، لم يراع الظروف التي كانت
عيطة بي في البداية " (ص ١٠٤) .

من طروف الانتاج البارزة عند نبيب عفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر ، ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شديدا. والواقع أن القارى، للنص الذي بين أيدينا يخرج بانظياع قوى مؤداه ان ابداع نجيب عفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدى، بانظياع قوى مؤداه ان ابداع نجيب عفوظ سمت التنظيم إلى سببين "تكوينين" اجتمعا معا: فهو من ناحية أنجه الى تكريس حياته للادب في سن اعتبرها متأخرة نوعا ما (حوالي الخامسة والعشرين) ، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميذانه المختار تكون شاملة عبطة متعمقة ، فلابد من نظام وتنظيم ، هذا من جهية ، ومن جهية احترى فيانه اصبح موظفا، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: "كيف تشمل ثقافتي كل ما فاتنى؟ الوقت محدود ، عملت موظفا، وكان اسامي الكثير، لهذا بعد تخرجي والتحاقي بالوظيفة استمروت اعمل في البيت موظفا ، وكان اسامي الكثير، لهذا بعد تخرجي والتحاقي بالوظيفة استمروت اعمل في البيت عمرى كموظف وأديب ، ولو لم اكن موظفا لما كنت انخطام بعين الاعتبار، كنت فعلت عمرى كموظف وأديب ، ولو لم اكن موظفا لما كنت انخطى من اليوم ساعات معينة ، فان لما أشاه وفي أي ساعة أشاء ، لكنني في هذه الحالة * * بيقى لى من اليوم ساعات معينة ، فان لما أنظم هذا البيم فسأفقد السيطرة عليه " (ص٧ - ٨) . يقول كاتب السيرة: " يمكنك ان تضبيط أنظم هذا البيم فسأفقد السيطرة عليه " (ص٧ - ٨) . يقول كاتب السيرة: " يمكنك ان تضبيط أنظم هذا البيم فسأفقد السيطرة عليه " (ص٧ - ٨) . يقول كاتب السيرة: " يمكنك ان تضبيط أنظم هذا البيم فسأفقد السيطرة عليه " (ص٧ - ٨) . يقول كاتب السيرة: " يمكنك ان تضبيط أنظم هذا البيم فسأفية النظم في المنافقة المؤلفة المنافقة ا

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المتهى • • • عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شيء في حياته يتم بحساب زمنى دقيق (ص٣٨، وقارن ص٣٤ حول وقته في الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت في جوفه "ساعة داخلية الاتخطىء التوقيت ' (ص٣٥). ان هذا السيف، اخارجي للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "التمرة "كيا نجد في اصطلاح بعض الانظيم الخارجي للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "التمرة "كيا نجد في اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استفها روقته لل أعلى درجة، وهو مايعبر عنه هو نفسه بقوله: "كنت حريصا الأأبدد وقتي آبدا" (ص ١٥١، وانظر ص ١٥٠)، وهو مايعني استغلال طاقته الى الحد الامثل و ولاشك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده وبهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها، الإبدأن يؤدى لل خلل في جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية وهنا يعترف نجيب مخفوظ: "أعرف أنني لم اكن موفقا في حياتي الاجتماعية "(ص ١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الاختص راجع ص ٢٥، ويرد فيها تعبيرا "نظام عمل" و "نظام حياتي "). (حول تنظيم وقته الاسبوعي، راجع ص ٢٧، ١٥ ٢٠ روم المحار الموابة بمرض السكر).

من نتاثج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو مايؤدى للى أن يجد نفسه داخرا عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيز جانبان: ايجابي وسلبي. أما التركيز الايجابي فهو يكون بالالتفات الكلي لل العمل الفني، ونجد تعييرا عنه في قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ انه تتجسد فيه معان، منها الاخلاص الصوفي للابداع، الذي يعمل لل حد الفناء في الفن "(ص٥)، وأنه ادرك "ان الادب مجاهدة، وإنه يقتضي الدأب الشديد والمشابرة " (ص٧). أما الجانب السلبي من اتجاه التركيز، فهو متمثل في الاقتصاد في الجهد من ناحية، وفي إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد في الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، في المجالس التي يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة ("في مقهى" ريش" كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكليا ٠٠٠ [كان] يستمم في معظم الوقت "، ص٢٤، " بدأت علاقتي بشوفيق الحكيم من هنا [من مقهى في الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعا هو حديثه ممتع جدا، وكثيرا ما أكبون مستمعا اليه" ، ص ١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، " اللين أبقي معهم على سجبتي " ، " انني لاأطبق التكلف، لاأحتمله " (ص٩٥)، والتكلف نوع من الاهتهام بغير المهم وف تنديد للطاقة. اما إبعاد الشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة في سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام في العمل بالصحافة ، إبان انتاجه المتواصل في المرحلة الواقعية التي تغطى عمر الاربعينات خاصة: "رفضت دائها ان أتفرغ للعمل في الصحافة خوضا من الضياع " (ص١٤١) ، كماأنه رفض كتابة قصتين في الشهر في " أخبار اليوم " عام١٩٤٣ ، ورغم المُكَافِئةُ المَالِيةِ العالِيةِ ، " لأنه كان سيعطلني عن الرواية • • • [ضحيت] بأي شيء يعطلني عن الادب ١٠٠٠ لم يكن هناك أى شيء يعطلني عن الادب، عن الكتابة "(ص١٩٧٧) و الاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقدكان حلم حياته أن يتفرغ للادب تماما (ص٩٩) ١٩٣١) . وحينها رأى أن مناقشات مقهى "ريش" أخدلت تتطرق الل موضوعات سياسية ، وعندما رأى تدخل رجال الامن في ندوة مقهى الاوبرا، وضع حدا لهذه بعد تلك (ص٢٤) . وقد يكون في الامر شيء من الحرف ، والإيفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالحوف أحيانا من جراء نشر بعض قصصه التي قد نفسر تفسيرا معاديا لحكم حركة سنة بالحوف احيانا على ولكننا نفسر هذا الموقف على انه رغبة في اتقاء المشوشات غير النافعة حرصا على التركيز على ماهو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته .

ومن الظروف السلبية التي تجب الاتسارة اليها مايمكن ان نسميه "بببوط منحنى الانتاج"، ونقصد للتحنى البياني الاحصائي، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع الى درجة قصوى ثم يبط من جديد ليعود لل درجه الصفر مرة أخبرى، ويمكن تطبيق شكل المنحن البياني على شتى الوان النشاط الخاص والعام، وفي اطار وحدات زمانية ختلفة، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا. والذي يحدث في العادة في النشاط النساني، أن المنحني يتمرج صمودا وهبوطا عدة مرات قبل وصوله لل درجة الصفر النهائية. فنسحني الجهد والتمب روهم اوجهان لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بداءا من الاستيقاظ حتى لخظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء لل فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغلية مرتين بعد منتصف النهار وفي بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التمب، وقد يحتاج البعض للراحة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستينافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفيني نفس هذه الظاهرة خلال العمر باؤمه في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب 'نجيب محفوظ يتذكر' شواهد على 'هبوط النحى' هذا، وبأشكال منافة، منها ماهو مؤقت أو طويل الامد، ومنها، في حالة الهبوط طويل الامد، مايعود لل أسباب داخلية أو لل أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الانتاج المؤقت، وهي ظاهرة من الطبيعي أن ترد مرارا في خلال نشاط الفنان، فأن نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان 'جفاف النفس". فهو يخاطب جال الغيطاني قائلا: "أحيانا يشكو الانسان [أي الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين " (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عند الشعراء، أو تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراخ من الافكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: "عندما أمر في الجالية تنثال على الحيالات" (نفس المرجم).

ولكن "هبوط المنحنى" طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتـد لسنة أو لبضع سنين. ومنـه ماحدث راجعا لل أسباب داخلية، او هكذا يبدو الأمر: "حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن الكتابة. المرة الاولى منة ١٩٥٧، بعد الشلائية كان لـدى موضوعات لاينقصها الا الكتابة، ومات الرغية (ص ١٩٥٨). (ص ٩٨). وومات الرغية (ص ١٩٥٨). (ص ٩٨). وقد أمات الرغية (ص ١٩٥٢). ونعوف أنه انتهى من تحرير التلائية في ابريل ١٩٥٢). وامو حتى وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس مسوات (ص ١٣٨)، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا، ولا حتى قصصا قصيرة. ولكمه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينيائي (ص ١٣٥)، ويقول "تشاغل" لأن العمل للسينيا لم يكن مجرد عزاء، بل كان تخفيفا عن بوع من لموم النفس، فيبدو أن نجيب محفوظ كان عاضبا من نفسه. يقول "القد ظننت اننى انتهيت وقتلا، وخاصمة أن لكل كاتب عمرى، لدرجة اننى كنت انتهي الموت (ص ١٣٨). وقد عمرانيا . . كنت في أسوأ حالات عمرى، لدرجة اننى كنت انتهي الموت (ص ١٣٨). وقد انشطل هو نفسه بمحاولة تقديم "تفسير" أو "سبب" (والكلمتان من عنده)، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات.

١- التفسير الاول سياسي، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا: "كنت دائها أقول تفسيرا . . . ان الشورة حققت الأهداف، وأن المجتمع لم تعد فيه المقضايا التي تستضرني . كان مبيا يبعد عنى الشبهات، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسي . بداني أن اجابتي هذه سبب معقول . لكن هل هذا حقيقي ؟ أنه مجرد نفسه ؟ .

٢_ولفذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير: " ربيا كانت الثلاثية هي السبب، اذ يمكن القول انني أشبعت من خلالها رؤيتي، ولكنتي لاأستطيع الجزم بذلك" ، بدليل انه كانت لديه سيعة موضوعات جاهزة للكتابة، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود.

ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع الآن الترقف جاة قبيل قيام حركة سنة بريدة الجمهورية ، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين ، ثم قامت حلة هجوم منتظم عليه في جريدة الجمهورية ، التي أنشأها مجلس قيادة النورة (ص١٣٩) ، فريا اضطر الإبراز هذا التفسير المؤيد في ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه . أما التفسير الثاني ، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب نحفوظ نفسه ، وهو تفسير يستخدم تعبير الاشباع ، وقريب منه اصطلاح التشبع ، كما في الكبيباء ، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة في شتى المجالات . ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث، يتوازى مع الثاني ولا يخالفه بل يكمله ، وهو القول بالإجهاد ، فبعد بهود استمر صين طويلة ، وعلى نحو سرى كما سنرى ، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء ، كان الإبد من راحة طويلة . هكذا الانسان ، ومكذا الجسم ، وهكذا الخسان ، ومكذا الجسم ، وهكذا الخسن .

وقد يكون هبوط المنحنى راجعا لل أسباب خارجية عن الفتان، ولهذه الحالة مثالان عند نجيب عفوظ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لفوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم، عسكريا على الأقل: فقد توقف عن الكتابة بعد الحامس من يونيو، سنة ١٩٦٧م . ، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣م . (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج للاثا، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص 177). وهو لأيحدد المدة التي توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧ ، وانها يعبر عنها وحسب بقوله: "رغبة وانفعال شديد، ولأموضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدرى كيف سأنتهى" (ص١٩٨٨). ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٧ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الآخر، ففي التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة ، وفي الشائم، بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ ، فانه يجدد انه استمر" لمدة سنة ، ولكنني استأنفت العمل". ومن الواضح من هذين التوقف الثالث، بعد اكتوبر هني الارتصاق بالاحوال العامة في مجتمعه ، وهو مايسمح لنا بالعودة مرة أخرى لل نفسير التوقف الأول ، ليس فقط بالتشيع وبالإجهاد، بل موكنك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذي أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة وكذاك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذي أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م. لم تكن وردية في سائر اوجهها. فقد مر علينا اشارته الى هجوم جريدة "الجمهورية" عليه، وإلى تتبع رجال الامن لندوتين كان يقيمها، ولل الخوف الذي كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلّبية عند . أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كسان يتسلع "بسالبراءة" . أي بالصدق، الصدق الوطني والصدق الفني معا، بالإضافة لل المعنى الحرف للبراءة، "بمعنى انني لم اكن منضها لل جماعة سرية، أو متصلا بسفارة ما . . . ت. يقول : " بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جدا ، مثل "ميرامار" أو "ثرثرة فوق النيل " . . . لكن الحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد المنتمي اليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقا، ولم أكتب أي عمل ضدها. . . ربها كان هذا سبب في عدم البطش بي " ، ويعترف بأنه منح في عهد الثورة فمرصاً كثيرة، منها الكتابة في "الاهرام" (ص١١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة في حلق نجيب عفوظ وهو يعلن ظرفا ضروريا جدا لانتاج الفنان الاديب، واداته الكلمة كما هو مفهوم، ألا وهو سيادة مناخ الحرية: "حرية الرأي شيء ضروري جدا لـلاديب، وللاديب وللصيديق والعدو، للعاقل وللحكيم، والايخشي من هذه الحرية الا واحد فقط، هو غير الحكيم". ويعبر عن نوع من الضيق الاصلى حين يقول: ١ أحيانا يجد الفنان صعوبة في التعبير عن نفسه ، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على مانظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه]. وهذا وضع عام في العالم العربي" ، ويعلن: "ان صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة " (ص٩).

هذه هي بعض الظروف أو العوامل الخارجية والمداخلية، التي أحاطت بعمليات الانتاج الفتاح الفتي المنتاج الفتي عند نجيب محفوظ، على ما تظهر في النص المذي بين أيمدينا، وقمد أشرنا في همنه الصفحات الى عوامل : حالمة الحب، التغلية المستمرة، الإعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفني من تأثير نهاذج سابقة، بحابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصا على صالح الانتباج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحني الانتاج أحيانا، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفني .

ب-العملية الانتاجية

يجب أن نحددق هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التي نستخدمها في هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول "العملية الانتباجية"، ونقول كذلك العمليات " و" فعل الإبداع " و" فعل الانتياج " ، كما نتحدث عن "العمل الفني " . أما أعم هذه التعبيرات فهو" فعل الابداع"، وأخص منه " فعل الانتاج "، فالإبداع يشمل كل ماهو خلق من قبل الفنان، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفني، كمّا يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية اليه باللزوم. وفعل الانتاج هذا يشير الى سائر العمليات الانتباجية، ومن النادر ال يضم عملية انتاجية واحدة، بل من الستحيل ذلك واقعيا، لأن الفعل الانساني عامة، والفعل الفني نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا في الـزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول العملية الانتاجية " على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كلهٌ. أما تعبير العمل الفني " ، فنقصد به الانتاج الفني بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجه وبعد اكتبال سائر العمليات الانتاجية التي أدت اليه، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانهاء، مع ملاحظة أن "العمليات الانتاجية" قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانهاء وحسب، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاغداد والتخطيط، فانها تتداخل بالضرورة مع " فعل الابداع " بوجه عام. ولا يعجبن أحد من هذا التداخل ومن الافتقار لل الاستقالال القاطع في امتدادات المعاني، فهذا شأن كل مناهو حيوى، والابداع الفني هـو من أجل مظاهر الحياة، وهي بسبيـل التكون، على مستوى الصنع الانساني بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الابداع والانتاج؟

ونبداً من استخدامات النص موضع الدراسة أكلمتي "الإبداع" و" الخلق". لايستخدم نجيب مخسوط نفسه كلمت "ابداع" إلا مرة واحدة، في تعبير "عملية الإبداع الفني" (ص ١٩٨٨)، ويستخدم الفعل "بيدع "مرة اخرى: "أعتقد ان الاديب بيدع افضل ماعنده وهو يجب" و والمعنى المقصسود في الموقعين هـو الخلق الفني، ولكنهها يشتركان في الايحاء بأن فعل يجب" و والمعنى المقصسود في الموقعين هـو الخلق الفني، ولكنهها يشتركان في الايحاء بأن فعل الإبداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما عرر السيرة، جال الغيطاني، فانه هو الذي يستخدم كلمة "ابداع" ثلاث مرات (ص ٥، ٦، ٨)، وهي تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء المعديد الطريف بها يخرج بمحصل الانتاج، بل وبفعل الانتاج ذاته، عن داثرة رتابة وتكرار وعادية " الحياة اليومية، ويشير قوله: " لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف" (ص ٨) لل فعل الانتاج المتعين، حين يجلس الكاتب لل مكتبه عسكا بالقلم خاطاً على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعيي، ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة " الخلق" (ص ١٠١، ١٣٥، ١٤٠)، وربها كان ابتعاده عن استعمال كلمة " ابداع" تواضعا منه، لما في هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينها كلمة " خلق " هو معنى انشاء شيء نسيبا، والمعنى المشتأل في هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة " خلق " هو معنى انشاء شيء خديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل، وأحد هذه

الاستحدامات (ص ١٠١) يعسارض مسايين الخلق الفنى والاصل السواقمى، و يشير آخسر (ص ١٤٠) لل مساواة مابين الخلق والانتاح الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثألث لل طساهرة "الخلق الخياعى" فى فن السينها (ص ١٣٥)، وبينها سرى فى الاستخدام الاول (ص ١٠١) أن نجيب عضوط يقصد "بالخلق" (« الحلق يحيل [التنخصيات] لل شيء أخرى المهارسة الفعلية لعملية الانتاح الفنى، فأنه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتباع فى المحل الاول " التعبر على تحربة حب . . . يساعد على خلق عمل جديد" (ويمكن أيضا للقارى، أن يرى امكانا للاشارة هنا لل محموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشرها اليه).

اننا في هذا القسم تتخيل الفيان وقد جلس لل مكتبه، وآخذ يكتب متجا نوعا من الكتابة التي تؤدى لل خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلهات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقا، هو الذي نسميه الخلق الفنى الادبي، أو العمل الفني، أو الادب اختصارا، وهدفنا هو أن مجمع وأن نرتب مايقوله كتباب "مجيب محفوظ يتذكر" حول هذا المرضوع، مبتدئين من الحواشي حتى بصل إلى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» في حياته عامة، وفي عمله بالتبعية (راجم خاصة ص ٧ ـ ٨)، ومن ذلك انه لا "يعمل) في العام الا في نصفه الممتد من اكتوبر لل ابريل، بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عينيه، ويرجم ذلك إلى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصلُّ بـالكتابة أثنـاء مرحلةُ الـرصد والجمع والتخطيط أو اثناء مرحلة التحرير النهائي. وفي داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذي كان يخصَّصه لزيارة والدته في العباسية ابان حياتها (توفيت في مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذي كان يتصدر في صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ ــ ١٩٦٢م) في مفهى في ميدان الأوبرا (ص٢٩ ـ ٣٠) وفي مسائه في مقهى اريش؛ وغيره لبضع سنوات (ص٢٤) (وبعد تقدم بنتيه في السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فإن نظام «العمل؛ عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الموظيفة، يتمثل في التقرير التالي: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفي البداية كانت روحي تستجيب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفي المتوسط لمدة ساعتين. . . وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفى بخمس ساعات نوم، (ص٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثالات ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيها بعد ذلك. ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقيد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. وبما يتصلُّ بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير اليه سريعا لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الأشارة اليه، أنه يعي أنه لا شيء يصنع الا مع الـزمن ولا شيء يصنع ضــد الـزمن أو على رغم منــه، على مــا يقــول بعض الأوربيين في كـالامهم المعتاد، ولـ ذلك فأن انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منهـ أربع لكتابـة تفاصيل الشخصيات والاحداث، ﴿ أَرْشِفِ الثلاثية ، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو ينعي على من أخرج عملا مـوازيا (في ستة أشهر فقطه (ص١٠١). ويتحدث تحرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معاحين يقسول عن هذا الاخير: التعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدبا أكثر، وأن السنوات تمضى مسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة لل جهد كبير هائل، الى المعايشة العميقة لحياة النَّاس، لل التحصيل المستمر ؟ (ص ٧). وهذا النص القَّـوي يقابل ما يفال في اللاتينية Ars Longa, Vita Brevis ، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير،، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معا، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حمدود . . . ، ، والمعروف أن همذا التعبير اللاتيني همو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابقراط الطبيب السوناني المؤسس، وربها وجدنا ما همو أقدم منها بكثير عند حكهاء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القبديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يُعبر عن ادراك مناسبة المشلّ القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله، (ص١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقق العمل بعد أن يكون قند اختمر أو نضجت فكرته واصبح قنابلا للتعيين. وبالفعل فمان هناك وقتـاً معينا، لا يمكن اداء العمل أو انتاجـه قبله (قــارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعبد فبواتبه من جهة أخرى، وهبو المعنى المقصود في كلام نجيب محضوظ، والواقم أن هذه الضاعدة تسرى على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني لل التصريح بـ ألحب لل اجراء العملية الجراحية لل اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

وعما يتعمل بعامل الزمن أيضا تصريح لنجيب مخفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعيال معينة قبل ان اكتب احدى رواياتي، (ص ١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنها هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكنان يمهد لانتاجه بالاطلاع حل أعلى النهاذج في بعض الحالات المعينة، واهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرآ أعهالا يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هنا في مرحلة الاصداد العام، أما حين يحدد أفكناره وخططه هـ و وتصبح جاهـ زة للتشكيل فنيا ، أو للصياغة على الورق على هيئة الممل الفني في مرحلة انتاجه الاخيرة ، فهنا لا يقرأ نجيب محفـ وظ اعهالا معينة قبل مرحلة الكتابة الاخيرة هذه . والتبرير الذي نبواه فلنا التحرز هو ، كها أشرنا من قبل ، أن الفنان يريد لانطلاقته الإبداعية أن تحرر من كل تأثير خارجي مباشر حالً حاضر في الوعي بشكل يكوّن ثقـ لا على حرية حركة الذهن . نهم ، كل ما خبر وكل ما قـرآ الفنان له نوع من الحضور ، ولكنه خافت أو مستور أو مستور أو مستور أو مستور أو متوق حرية الذهن . غينا القراءات التي تسبق مرحلة الكتبابة الاخيرة تكون ذات حضور ذي ثقل ، وتموق حرية الذهن خيالا واختيارا وتتابعا وأسلوبا . ولعلنا نضرب مثالا من ميدان قريب بعض الثيء : فيتصح بعض الموجهين النشيويات ، اللين يكون عليهم اداه الامتحان في صبيحة اليوم ، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة ، بل المذاكرة أو الاستذكار، في الصباح الباكر، ويبرون أن الاقضل أن تتم كل دراسة في اليوم السابق ، ثم ينال له السائر الممارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي له افكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التى درسها بها في مراجعها .

تأتى بعد اطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الابداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الانتاج الإسداعي كله، وربها بالمعنى المدقيق لكلمة «احاطة»، تلك هي صفة السرية . أن نجيب محفوظ لا يكتفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا الآخرين في عملية الابداع الفني"، وإنها هو يـذهب إلى ابعد من هذا بكثير: "هناك كاتب يعتبر عمله سراً، حتى يرى النور، وأنا انتمي لل هذا النوع (ص١٤٨) . وربيا يظن قارىء النص ان سبب هـ ذا هو التجربـ ة المؤلمة التي مربها نجيب تحفوظ، وهـ و بسبيل تدبـر النتاج روايــة حول اجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذي سينتهي لل انتاج الثلاثية، لل بعض الزملاء، فيقول: ﴿ فِي هَذِهِ الفَّرَّةِ اخطأت خطأ كبيرًا، لم أكرره فيها بعد ابدا في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيرًا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكاري، ونيتي في كتابتها يوما ما. احد الادباء اللذين استمعوا اليَّ ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، أي رواية أجيال، وأصدرها بعد سنة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتيه (ص١٠٠ ـ ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربـة ستكُّون ٱلعاملِّ الحاسم في هذاً القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيـد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به ٤ (ص ٧٥)، وكل ما سبق أن قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات الصب. ويبدو لنا، على كل حال، أن كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوِّن العمل الفني لا بد أن يكون بالضرورة تدخلا فاسدا مفسداً، ليس فقط لانه تدخل ابراني، ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأوجهه وأهدافه ومفازيه ودوافعه وسواطنه، بل وكذلك لان العمل الفني يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البية الداخلية المستقلة الفاعلة، كأنه البويضة المخصبة في رحم الام، فيها ما فيها من الام (مقابل العنان في عملية الخلق الفني)، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية)، ولكنها تكون كيانا جديدا فريدا يفرض نفسه على حامله، وينمو بفضله وان يكن مستقلا عنه بل برغمه، فيكون العمل الفني قائبًا على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها، حتى تخرج كائنا مكتملا، أي أنها علاقة ثنائية وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الام وحسب، وليس لـلاب أو لأقربـاء الام أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا، فكـذلك الحال مع العمل الفني الذي تكون علاقته مع الفنان وحده، مها زعم آخرون من أن لهم يدا في تطويره (قارن النقاد مع الاطباء). فاذا كآن الامر كذلك، فمن الصحيح الاجدوي للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الانشاء، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم، أيا من كانوا، عنه، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي للانتاج الفني. ونرى ان نجيب عضوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنا الذي تطويره في هذه السطور، حين بقول تبريرا للسرية ولعدم اشراك الآخرين: «اذ أنه في رأيي لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني، (ص١٤٨)، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص في كالامه ومتحفظ في العادة (راجع ص ٨)، وهي انها تريد أن تقول انه لا يوجـد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون، تماما كما انه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، احاسيس الام الحامل وهي تعاني ما تعاني، فرحاً ورجاء وعلابا وإنهاكا، من جراء حملها. ثم لماذا نذهب بعيدا: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع ان يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل انتاج عمله الفني.

وما دمنا بصدد هذا الاطار العضوي، فاننا نشير لل أن نجيب عفوظ يستخدم تشبيها حيريا قريا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في اطار المسائل التي نحن بصددها، والتي تدور سائرها حول «العملية الإبداعية» المباشرة. يقول: «بالنسبة للاديب، فان الحكاية تشبه لنور سائرها حول «العملية الإبداعية» المباشرة، يقول: «بالنسبة للاديب، فان الحكاية تشبه الغروزة الجنسية، مادامت فيهبا حيوية تحتاج لل الخزوج، هذا هو الاساس، اذا ذهبت هذه القدرة انتهى الأمرا (ص ١١٠). وكان بصدد التمبيز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب أو غيرى أنه يمكن لصاحب الافكار أن «يقول كل ما عنده»، وذلك في كتاب أو كتابين، وقد ينتهي الأمراء عند ذلك، بينها الاديب، ولا شك أن هـ أن ينطب على الفنسان على الفنسان ما أنه قادر على التحكم فيها يقول أو لا يقول، فؤراجدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج وليست أنه قادر على التحكم فيها يقول أو لا يقول، فؤذاجدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج بشأنها اعهالا فنية، كها هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلها جد جديد في عالم الفكر أو الانسان، كلا، الاديب عند نجيب عضوظ اما أنه قادر على اللنارجة، أي إما أنه يتمتع كانت الذنيا كلها مواضيع» (ص ١١٠)، كها يقول هو بلغة اقرب للى الدارجة، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: ان الفان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج، فهي اما موجودة أو غير موجودة، ويستطيع أن نضيف: واما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الما موجودة أو غير موجودة، ويستطيع أن نضيف: واما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا المؤقف ما يقوله نبجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الرواثية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التمامل معها. لكن المسألة لا غيء بتخطيط، الموضوع يجيب الإسل: يطغي أفجأة في فترة معينة » (ص١١٠). ان هذا النص يرفض القصدية والارادية والمقلانية في تفسير اختيار الشخصيات، ويميل لل تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الاخص والمقلانية في قسير اختيار الشخصيات، ويميل لل تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الاخص الم بعد المائية المعلم الفني (الموضوع عيب صاحبه معه»، أي يحضوه ويأي به، بل ويفرضه في النهاية). وهكذا، فان نجيب عفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية، وهو شأن الفيلسوف لياست كذلك، وهو شأن الفيلسوف المهات الموسوفة أو غير موجودة، فاعلة عاملة الست كذلك، وهو شأن الله لرة المائية المائية العمل الفني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ في هذا النص تعني الازادة والتحكم القصدي المقلاني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ في هذا النص تعني الازادة والتحكم القصدي المقلاني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ التكون. من تأثيره، بل ينفيه، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني، حتى وهو بسبيل التكون.

لا زلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة، ونقرب منه بعض الشيء، وسنصل اليه بعد عقق شرط ضروري: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل، وهي التالية هي نفسها على قرة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتخطيط التفصيلي للعمل، وهي التالية هي نفسها على قرة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتنبر في جوانيها. يقول نجيب عفوظ: في لخظة معينة شعرت انني وصلت لل نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع (ص١٠١). أنه يتحدث هنا عن مشروع الشلائية، اللدي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص١٠١، ١٠)، حتى وصل لل تلك واللحظة المينة التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والتربيب والتخطيط، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الإبداعية، على الرغم من كل ذلك ، الا ان عبارة نجيب عفوظ تلك تصدق أيضا على اللحضلة السباقية مباشرة على التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدر، ليس فقط في بجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الإبداع الاخرى بها في ذلك كتابة الإبحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الانجازات الرياضية عند السباح أوناه.

ونصل الآن لل قلب الامر ، لل فعل الكتابة الانشاجي (نضيف هذه الصفة الانتيرة زيادة في الإيضاح ، لان الفشان يستخدم الكتبابة من غير شك في مرحلتي الشدبر والاعداد ، ولكنا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانشاج الانداعي). ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أياما وقد يمتد لل صنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدية النغم أو على الأمساك بالحبل المتين، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول مذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعياله ، فإنه يشير الى الثلاثية : «كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها» (ص ٢٠١)، و «الانجازة هنا هو المقابل المعلل الابسداع التنفيذي أو لعملية الانتباح التي نحن بسيلها ، يبنها يقبول عن «الحوافش» : «فكرت فيها حوالي صنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجم) . في «الحرافش» : «فكرت فيها حوالي صنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجم) . في موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو مسبعة ، كيا رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغي» في النص الاسبق الذي أثبتناه مسبعة ، كيا رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغي» في النص الاسبق الذي أثبتناه للبوضوع ، بابقائه حيا في المدون الانتجار السنوي ، حيث يقول : والنت شخصيات الشلائية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الانجاء في «كانت شخصيات الشلائية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الانجاء في والرة الاوقاف ، حتى في السينا ، كنت أعايش الشخصيات والاحداث (ص ه ١٠٠).

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نياذج أخرى وهدو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الإبداعية يجعله يصير شدخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا غير نجيب محفوظ عضو المداخية للعمل الفني الذي هو بسبيل اخراجه . يقول مخاطبا عرر السيرة : «الحفيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا مند أسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشىء ، وينسى كل شيء (س ١١٧) ، وكان جال الفيطاني قد قال في عندما يكتب لا يعبأ بشىء ، ربيا يبدو في حياته المقلمة : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبأ بشىء ، ربيا يبدو في حياته الخاصة واليومية عافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابناعه ، ينطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذرة (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير لل العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الأصر ينطبق على كل عملية ابداعية (ولاحظ أن السياسية في النص الكافي تتحول تواضعا لل «عندما يكتب» في النص الكول) ، فهى انتقال من العالم المالم المالم المنافقة على طعمية المنافقة عن العالم المنافقة وله حقيقة ،

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتباب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربها لا تستخدم كلمة «خيال» في كل النص الا مرتين وحسب فيها نظن («كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة » ، ص ١٢٧ و و الحرافيش . . . كانت دفقة خيال » ، ص ١٠٥٠) . وفي المقابل فانه يكثر من استخدام اصطلاح «الحلق» كها مر بنا ، وربها يظهر أن هذا الحلق، يساوي الخيال في قوله : «معظم [«حكايات حارتنا»] خلق بحت» (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية (ص

ا بداعية غصوصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه فذا الامر إهماله أو عدم اهتهامه به ، وانها لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع عمر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربها تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم المعنى ذاته والاصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب عفوظ يقوم في أمرين : الاول أنه مجدث دائها "تحول» واعادة صياغة للاصول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الحقيقة» ، فقم جدا وقد لا يجتوي على شيء ذي قيمة فية .

أما الأمر الأول فتمبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الأعمال المعينة. عن الشلاثية يقول: «ان تسعين في الماقة من شحصيات الثلاثية لها أصول واقعية . . بالطبع الشخصية الواقعية تسمى ، لان الحلق عملها الى شيء آخر . الأصل في الواقعية تسمى ، ولا يعرف تاريخيا الأطبقا لتسجيلك أنت . الأصل لا يهم و (ص ١٠١) . وهذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للأمر الذي نحن بصدده ، فالفن عجل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكويسات جديدة تماما وفريدة . فليس «السيد أحمد عبد الجواد» في الثلاثية هو ذلك الرجل الشامي مهيب الطلعة (ص ٥٠) ، ولا بطل «الكرنك» هو حزة البسيوني (ص ٢٠) ، ولا الشامي مهيب الطلعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ – ١٠١) ، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ٢٠) ، لل غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قرأت حادثة محمود أمين صليان في الصحف . من هنا ولدت «اللص والكلاب» . . . طبعا بعد أن كتبت عنه ، لم أكب قصة محمود أمين سليان ، أصبح الموجود هو صعيد مهران» (ص ١٠٨) ، و يتجه الى أن يقبول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠).

أما الأمر الثاني (فقر الاصل الواقعي)، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول: «[المرايا] بدأتها عدة بدايات ، خطر لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتيا . اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا . محولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعي . أحيانا يخيل البك أنك تصرف كل شيءعن شخص معين ، وإذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لاتصرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الامر بالحلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص * ١٤) . وينبغي أن نتبه في هذا النص لل عبارة «تحولت في الكتابة لل رواية » ، وهي تشهر (ص * ١٤) . وينبغي أن نتبه في هذا النص لل عبارة «تحولت في الكتابة لل رواية » ، وهي تشهر لل استغلالية العملية الانتاجية ولل ديناميكيتها الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني ، حتى منذ لحظة فكرته الاولى ، يكون حاصلا على بنية خاصة مستقلة قابلة للطور والنمو في الاتجاه الحاص له اولناس في السواء لل الإبداع والى دور الخيال المكس . ونرى تعبير « الخلق » في السطر الاخير مشيرا على السواء لل الإبداع والى دور الخيال المني في الإبداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر وإضما مرة كلمة «الإبداع ع واخرى كلمة الغنان في الامني في الإبداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر وإضما مرة كلمة «الإبداع » واخرى كلمة

«الخيال الفني » وستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدي لل ذات المفهوم في المرات الثلاث .

واذا كنّان الحيّال ، أو « الحلق » ، يؤدى للى ابتـداع شخصيّات وأحـداث لاأصل لها فى الواقع ، ولل تحوير كل مـا هو ذي أصل واقعي تحويرا بجعل من المخلوقات الفنيـة كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكملة لوظيفة الحيّال ، ألا وهي وظيفـة الانتقاء مـن «مخزون التجارب» (ص ١٠٠) ، ولكن المتقي يعـود ليخضع بـدوره لعمل «الحلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨ ـ ١٠٠ ، ١٠٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها ، أو المحمد عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اصداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة تراكمت في فترة اصداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من السعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من المكن أن تخرج في النهية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به النهاية بأدلا الذي خرجت به المقالم أنه المناهزة التي يموت فيها "فهمي عبد الجوادة في الثلاثية : «المظاهرة التي يموت فيها "فهمي عبد الجوادة في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجوادة في الثلاثية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالمنات فيها فهمي عبد الجوادة في الثلاثية الموت فيها فهمي عبد الجوادة في الثلاثية الشعرة التي مات فيها فهمي عبد الجوادة في الثلاثية المناهزة التي مات فيها فهمي عبد الجوادة في الثلاثية النهادة التي مات فيها فهمي عبد الموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرهاه (ص ١٠١٥) . (عن فكرة «السر» بالذات لاموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أصتطيع تفسيرها اليك أنك على موعد ممه ، لماذا الوجه بالذات ؟ لا أدرى . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندى»).

وإذا كان تعبير هفعل الإبداع ينطبق في المحل الاول ، في ذهن ألقارئ العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، الأ أن الواقع أن فعل الإبداع ذاك ، كيا أكدنا على ذلك مرارا ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده . ومن ذلك أن فعل المراجعة يصد من غير شك جزءا من فعل الابداع العام ، وإن كان يختلف عن فعل الانتاج الإبداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة إبداع من درجة ثانية ، لان فيه تصنعا وتدقيقا في جزئيات وتعملا وتوقف ، وكثير بمن باشروا عملية الإبداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الاقل بطيب خاطر . ويميز نجيب يكمون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الاقل بطيب خاطر . ويميز نجيب معنوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتيال العمل ، وبعد فترات منعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ، وأخرى قد تمتد شهورا كها هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل واكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة شهورا كها هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل واكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الان . يقول : «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قرادة ما سبق أن كتبته (ص ١٠٥) ، وريها كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال أكن أعيد قرادة ما سبق أن كتبته (ص ١٥٥) ، وريها كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل المذي يكون بين يديه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهو ما يسميه (بمعمايشة الشخصيات والاحداث؛ ، فـلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهـو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية ، (ص ١٠٥) ، أو ربها يكون السبب حرصه على الانطلاق من ذات المدفعة

الفنية الأصلية التي وجهت أجراء العمل المنتهية بالفعل.

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الابداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد من التفاصيل الطريقة ذات المُغرى التي تتناثر في انجيب محفوظ يتـذكر، والمتصلة جذا الامر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلى .

لعل أول هذه الاحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحادا وثيقا ، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيان المستقل حتى وهوفي مرحلة التشكيل فضلا عن مرحلة الاكتبال . ونرى علامات على هذا التوحد فيها يقوله نجيب محفوظ عن ثـالاثبته ، التي هي اأكبر وأعـز عمل (ص٩٨) ، حين يعلن مثـالا عن ا حبـه للثلاثية وحنينه اليها » (ص٢٠٠١) ، ويعبر عن الازمة الضخمة التي مر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : (مروت بأيام يأس) (ص ٩٨) ، (أذكر الفترة التي تلت رفض السحار لنشرها بأسى. كانت صدمة فظيعة ، بل اهانة، (ص ٩٩). وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتباله ، فإن توحده معه في اثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد، وقد مر بنا بالفعل قوله: ﴿ كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى اطلاقًا . . . ١ (ص ٩٠١) . ان الفنان وهو ينتج يجد في العمل الفني قطعة من نفسه ، ومن هنا فان الاخلاص للعمل الفني هـ و صورة ٩ لـ الاخلاص للذات ؟ . وهـ ذا التعبير الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصا (ص٩٠١) ، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله : ﴿ اللهم أَنْ تبحث عن النغمة التي

اكتب بها من داخل ذاتي اكشر ؟ ، تلك النغمة التي تستخرجها من أعراقك؛ (ص ٩ - ١) . ونستطيع ان نأخذ هذه التقريرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره لندى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الابداع الفني ، وحماصة مرحلة التنفيذ الاخبرة . ولا شك ان الغوص الى الاعماق يتطلب نوعاً من ﴿ اللَّجاهدة ٤ (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه ﴿ الفناء في .

وقد يحدث ، في أثناء فترة الكتابة الإبداعية ، كما في فترة الاعداد ، « بعض جفاف، في النفس ؛ (ص٥٦) ، وتفسيره عندنا يعود في المحل الأول الى التعب الدوري الذي يتطلب راحةً ثم عودة لل العمل أو لل نفاد الشحنة الفنية أو هبوط مستواها ، فتحتاج لل اعادة الشحن والْتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مباشر ، لل علاج لحالة (الجَفَاف) هذه ، يتمثل في شيئين : تردده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حي الجيآلية وتدخين النرجيلة : « عندماً أمر في الجمالية نتال على الخيالات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة ، أثناء تدخيني السرجيلة ، (ص٥٦) ، «كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحى لى بالتفكير ، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر. كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة » (ص ١٩٧٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهي تدخل في سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى في النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخن النرجيلة ، أفكر وأتأمل ، كنت أمشى في الغورية أيضا » (ص ٥٧) . (لاحظ حب نجيب مفوظ للتنزه منفودا ، فمنذ صباه في العباسية كان يخرج إلى قدود الصحراء ، إلى منطقة عيون الماه . . . هناك كنت أجد نفيي وحيلا . . . كان خلاه لانهائيا » (ص ٥٧ - ٥٨) ، ويجب ربط هذا الى حبه للمشى الطويل ، ولا نظل أن اختياره للذهباب لل عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة ، على الضفة الغربية للنيل ، لل مقر الوظيفة في وسط القاهرة ، وهي مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، الانظن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعلم يدخل في إطار تنشيط الخيال الفني « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة وحسب ، بل لعلم يدخل في إطار تنشيط الخيال الفني « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥).

ولايستخدم نجيب محفوظ اصطلاح ﴿ الألهام » كثيرا ، بـل لا ترد الكلمة في النـص الذي بين ايدينا كله الأ مرة واحدة ، ففي شبآب الفنان تكون (الالهامات سريعة ١ (ص١١٠) ، والواضح أن الاشارة هنا لل مضمون الالهام ، وليس لل الالهام كمصدر ، ويحدد السياق مكان هذه الالهامات بأنه « الوجدان » ، ولا يعبود نجيب محفوظ لل استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة اخرى. ومع ذلك فان مفهوم (الألمام) له مكانه في تصورات نجيب محفوظ عن عملية الإبداع الفني ، ولكنه ليس ذلك الالهام السحري ، الذي نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن اخلايا غي ؟ ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الافكار والصور الذي يمكن الاشارة اليه باليد أحيانًا ، وإن احتفظت حالة الالهام بقدر من الغموض والسرية ، وهمو في رأينا من سهات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ في هذا الاطـــار كلهات « يلهم » و (بوحى) و (يشع) ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الألمام بدون استخدام أي اصطلاح خاص، وهـ و آلحال في قـولـه: ٩ كتبت الكثير من أعمالي تحت تـ أثير حـالـة حب ، ليس من الضروري وإنا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الاديب يبدع أفضل ما عنده وهو عِب . . . إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد ؟ (ص١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب عضوظ الأولى ، راجع نص " صفاء الكاتب ؛ من ﴿ الرايا ؛ ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عملها كمصدر للالهام العام). ومن مصادر الالهام الاخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بها تحمله بالطبع من ارجاعات زمنية) ، وهي قد تكون الريف عند بعض الادباء ، ﴿ الذي هو حجر الزاوية في أعمالهم ومنبع أعهالهم، ، وهي حي الجالية في حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان الملهم : ﴿ يُخيل لَىٰ انه لَا بد من الارتباط بمكَّان معين ، او شيء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس، ، وللاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : ﴿ أَوْ شَيَّ مَعِينَ ﴾ ، ويصل بالتعميم لل قمته : ﴿ نعم البد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم » (ص٥٦ ، لكل ما سبق ، والحظ ان انقطة الانطلاق ، و دمنه اعالم ، تشير الى مصادر الالهام ، ولاحظ ديمومة مصدر الالهام في استخدام كلمة «يشع»، وقارن وصف تأثير حب «صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب «حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها»، ص١٤٧). أخيرا فان مصادر الالهام تعدد، ولا تنهى (راجع مثلا وصف عور السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يسرى ويفحص هزة البسيوني، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك»، ص ٧٥، وانظر ص ١٢٧). ومع ذلك، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة، الى غير ذلك.

ونتحدث أخيرا عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الإبداعي. الحال الاول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هـ و توجه الـذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت، وقد سبق أن أشرنا لل هذا وذاك (رأجع ص ٩٩، ١٣٤_١٣٥، ١٣٧، ١٥١) . الحال الثاني هـو القدرة الكبيرة على العمل الفني لَمدة مساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ، وقد مر بنا الحديث عن ذلك. وفلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعهار ممتدة (في ذهننا على الاخص نهاذج جوتـه الالماني وفيكتور هوجو الفرنسي وبيكِ اسُو الاسباني ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فاننا نرى أن في بعض التفاصيل التي يحويها كتاب " نجيب محفوظ يتذكر ١ ٥ صلة بمسألة الطباقة هذه ، رغم انها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السهات او الاتيان بالطريف. من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهاتلة على التنكيت »، والى دخوله في مباريات القوافي » المعروفية في بعض المجالس العامـة في المقاهي وغيرها في مصر ، وهي ذات صبغة فاحشة أحيـانا وعد وانية كثيرا. ينقل كاتب السيرة عن أحد اصدقاء نجيب محفوظ القدامي قبوله : ﴿ كَانَ هِنَاكُ أُولَادُ نَكَتُهُ محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة ، وياويل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لحم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميم . وكان صوته جهوريا ، وخارقا في سرعة اشداع الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعا ، (ص ٤٠ ، وانظر ايصا ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الإبداعي بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالأبداع الفني على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد ال الحديث عن عملية الانتاج الفني ، ولكنه يستخدم تلقائيا اصطلاحات تدخل في مصطلح الإبداع الفني : توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضا ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : " كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقـول الحق وأنا أشـهـد للتاريخ أني لم أر في حيـاتي حتى الأن . . . لاعبـا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى. كان أشبه بالصاروخ المنطلق " (ص ٥٨، ونفس المعنى في ص ٣٦). ونحن نرى في هذه السمة حـــلامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التي توفــر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامـد ، ويحضر إلى ذهن القارى، في هـذا المقـام قول نجيب محفـوظ نفسه في سيساق مختلف: « كتبت الثلاثية وإنا في عنفواتي ، صبور ، جلود . عمل كهـذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعا: ما بعد الانتاج

نتناول تحت هـذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عملـه بعد اكتيالـه ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجي .

أ.. الفنان وعمله

بعد أن ينتهي الفنان من انتاج عمله وإكهاله نهائيا ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته . . ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمنا ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من (اعادة القراءة ٤ بعد اكتبال العمل. النوع الاول هـ و امتداد لجهد ا المراجعة ، ولكنها ليست مراجعـ جزئية في اثناء انساج العمل ككلّ وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هي قراءت ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، بما يجعلنا نسمى هذه القراءة بالقراءة الاولى للعمل مكتملا ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بـل يترك فترة من الزمن تمر. يقـول : 4 انني أقرأ العمل بعد أن أعيد كتبابته ، بعد التبييض انتظر فترة ، ثم اعبيد قراءته ١ (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبر اأعيد كتابته الإشير الى الكتابة الإبداعية ، بل إلى فعل نقل المخطوط الاصلى الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير للي عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الأولى عنده) ، وهو ما يسميه «التبييض» وهو اصطلاح شائع في مصر ، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها، على ما نظن، هـ و ان يسحب الكاتب نفسـ من جو العمل الـ في فرغ لتـ وه من انهائه ليستطيع ان يعود اليـ ه بنظرة موضوعية ، من الخارج ، وبأعصاب باردة ، بل وينظّر الملاحظ الخارجي اكثر منه نظر الفنان المنتج. هنا، على ما يبدو ، يتحول الفنان إلى اول ناقد للعمل ، ونظرته اليه تقرب من نظرة الأم الوالدة، التي تنظر لل الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزه ا جزها . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملا وأنمه موقف أقرب للي موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعاله: قالمرة الوحيدة التي اضطررت فيها لل الغاء عمل كتبته حدثت بعد انتهائي من رواية الما وراء العشق؟ • • • بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضي نهائي • • • واحتجزت اما وراء العشق، الل السنة القادمة ، كي اعيد فيها النظر ١٠٦٠).

والحاصل ان المرقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكتياله هو موقف عدم الرضا، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبريس : في جميع الحالات أشعر بالفرق بين التصور المبدئي وبين ما انتجته فعلاء بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لايؤدي لل الغاء ماكتبته "(ص ٢٠٦١، ٥) . وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين العناس، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين المدين يسعون الى الاحادة مل الى الكهال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكهال ذاك .

أما النوع الشاني من «القراءة البعدية "فهو الذي يتم بعبد خروح العمل لل الماس ونشره . وهنا رجد نجيب محصوظ يقول مثلا عن الثلاثية : •كيف انظر لل الشّلاثية الآن ؟ الحقيقة انني لم اعد النظر فيها ،لم أقرأها مرة اخرى ١٠٥٥ (ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالشلاثية ، بل هو موقف عام ينطبق على سأثر الروايات : قلم أقرأ رواية مرة اخرى، (ص ١٤٠). هل يعني هذا ان الفنان . لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها ؟ان الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مشل الايهتم، و ايهجر، ماسبا في هـذا المقام. ذلك ان الاساس عند نجيب محفوظ هو ان العمل الفنى يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاحه: ﴿ الْأَنْ اصبحت اعمالي الادبية مستقلة عني . . . ماهو احساسي بالروايات الاولى ؟ لا ادري . الطبعات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصدورها الا آخر العام ، (ص ١٤٠). وقد حاولنا في اقسام سابقة من هـ له الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان ، ليس فقط بعد نشره على الناس ، بل وقبل ذلك ومنذ بـ زوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكم هذا الموقف نص من كملام نجيب محفوظ نفسمه عن شخصية اكهال عبدالجواد ٩ في الثلاثية: "كمال لم يدخل لل الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه حيز، مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لانه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية ٤ (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير ، على مانفهم ، لل الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية ، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكنتاً نجد نجيب محفوظ ، في المقابل ، يصود لل استخدام «لهجة انفصالية» بشأن بعض اعهاله ، فبصد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كها رأينا ، يسردف على الفور : «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافش» هي أحب اعهالي لل نفسي » (ص ٢٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الأولى »كها رأينا ايضا ، يردف قائلا : «لكن اننا فكرت في اعهالي الآن فسيقفز لل ذهني ، كها قلت لك ، الثلاثية ، «الحرافش» ، «اولاد حارتنا» وحالتنا ، وهمالي الآن فسيقفز لل ذهني ، كها قلت لك ، الثلاثية ، «الخرافيش» ، «اولاد حارتنا ، وهماليات حارتنا» و معاليات حارتنا» و «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من عاوره كها قد نستتج من السياق.

ولكن الاساس (وهـ لما الاصطلاح يستخدمه نجيب عفـ وظ نفسه ، كما في ص ١١٠) هو استقداد العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يـ لميه . ويشير نجيب عفوظ ال هـ لما الموقف ، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة ، مرتين . الاولى حين يتحدث عن التفسيرات المؤقف ، بطريق عبد من التفسيرات عليه وهو يقوم التي يسبغها بعض النقاد على أعماله ، بينها لم تمر أشباحها ، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه : «كتبت الاقداد على الملك ابيراءة تامة . جاء احـد النقاد وكتب ان «حيدة اتعنى مصر.

أون كان في موقف تمحم مم هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ومن الواضح ان نجيب محفوظ وإن كان في موقف تمحم مم هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، وفا كيان موضوعي ، ولكل أن يرى فيها اشياء ربا لم يفكر فيها الرواية أصبحت ملك التاريخ ، وفا كيان موضوعي ، ولكل أن يرى فيها اشياء ربا لم يفكر فيها خالقهاعلى نحو ما شر ، وربا ندكر هنا قبول احد الفنائين في الحضارة الغربية ، همو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الأسباني ، حيث ذهب للى أن لوحاته يعاد خلقها ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتري على اشارة للى استقلال العمل الفني ، تقوم في التجربة الفنية بوجه عام ، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص ، ويستحق ان نختم به هذا المسم . ذلك هو رده على عرر السيرة حين تسامل: «احيانا اجد تناقضا بين بعض ما تقوله في المدين ما اقرأه في انتاجك الفني » ، هنا يقول سجيب محفوظ في حسم : «صدق اذن المعلى الفني "رصه) . اننا هنا لمنا وبعلو مكانة اصداراته على اصدارات الفنان وهو في غير المعمل الفني وحسب ، وإنه لديه ما يقوله وي متم و الانتاج الفني .

ب_الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوي فعل الانتساج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الدواك الفني او التذوق ، عالم قائم بلذاته ، وحتى اذا كان هذا عالما تابعا او عالما ثانيا، فانمه يقى علما غير العالم، ويصح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للمسالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجهاعات . والحق ان علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة ، فهو يتطلق منه ويبعد عنه مها ، ويأخذ منه ويبرب عنه ليمود البه من بعد ذلك ، من باب خلفي .

ونلاحظ في حالة نجيب عفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الدني بين ايدينا لا يشير عمليا للى المعالم الطبيعي، أو الطبيعة الخارجية ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي اللذي يتعامل معه هو عالم الله سر من جهة وما صنعه البشر من تنظيات ومن مصنوعات ، ومنها تنظيم المكان باشكاله ودرجاته ، من جهة أخرى . والحق ان فقر العلاقة مع الطبيعة سمة عميزة ، في العادة ، للروح المصرية في تاريخها السابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعا من الطبيعة المحرية غير المرحة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب عضوظ ، كيا يظهر في ثنايا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العناية ، وبتخطيط ، ان يبعد نفسه عن كل ما استطاع ان يبتعد عنه من تنظيات الجناعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيات التي اضطر لل الارتباط به ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الدينايم الكله المنتفاع ، ومن اهمها تنظيم الامرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيات الاخرى ، مكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مشلا ، ورغم اهتيامه منذ الطفولة بالسياسة ، الا انبه لا يعلن انضيامه لل اي تنظيم سياسي ، بل انه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشوات» الا بعد افول عصرهم تماما ، كيا لم يسر شخصية مثل جمال عبد النياصر الا ثملات مرات ، وللحظات ، وربها لم يتبادل معه اكثر من بضع كلهات). ومن جهة البشر ، فان القاريء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم عملاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، اوبعلاقة الصداقة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحوال فان نجيب محفوظ كمان في علاقته بالبشر يجتهد في ان ينأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد) ، وان يتعد عن مصادر التشويش . اخرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثله من ذكر يات ومنية ويشرية .

بعد هـاتين المقدمتين ، واحـدة نظريـة واخرى عـامة ، ننظـر في تفاصيل "نىجيـب محفوظ يتذكرالنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقوى التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب ، او قول جال الغيطاني : اعتدما يكتب نجيب محفوظ يديس ظهره للعسالم، لا يعبأ يشيء ١(ص ٨). ونسري ان المفري هنا عام، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بـُد ان يخرج منَّ العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام باحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وإنها هو اليدير ظهره اله ، أي التجه ا وجهة تخصه هو . يقول : اكنت اعتقد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلى به نفسي ١٤ (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هــذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الأجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يبتعد وحسب عن تلك السياسية (اكنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم ، (ص ١٢٠)، والكلام على الأغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢)، بل وكذلك عن السلطات الادبية والفكرية ، فلم ير طه حسين الا مرة ومؤخرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقا (ص ٧٥)، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له في عقد الثلاثينات، وكان يرسل كتاباته بالبريد: قلم تربطني اي علاقة باصحاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد. الوحيد الذي استدعاني سلامة موسى ١ (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه ، ص ٨١، ولكننا نرجع ان تكون الصلة هي الاستاذية بالجآمعة، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرزاق اهم الآسائدة الصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الأداب ويعده).

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نهم، نحن نحتاج احيانا للى الابتعاد عن الشيء لنقترب منه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان اداة استقبال، وادراك بالتالي ، لجوهر العالم، نجد عددا من الانسارات الهامة في النص موضع القراءة . وهذه الانسارات توكد أولا على ترفير «حساسية ، فاثقة لدى الفنان ، هذه الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل لل حوهره والى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظَ اهتهامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيس ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به: اتبدو حواري نجيب محفوظ . . . شفافة تلخص كل الحياة، وتعكس مسلامح الانسان في اطواره المختلفة . انها، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودنيانا، صاغها أديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة، وحب هاثل لقلب قباهرتنا القديمة، (ص ٢٢). إلى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريَّف عن الفنان كأداة استقبال متميزة، يستقيه من المقارنية مع عيالم الحيوان بل مع عيالم الحياة: االفنان الاصيل كالحيوان، كالعصافير والفيلة والنسور، التي عندما تحس بخطر محدق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملا أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الأحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وإنها يحس السرؤيا، رؤيا الواقم ١(ص ٨). في هذا النص الجميل الذي يمتلء بالمصطلَّحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس"، "الاحساس"، "اجهزة"، "الرؤيا")، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفة الارسال، فالفنان يـدرك الواقع في جوهره، ثم يعيـد ارسال رسائل من لدنه، تحور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان. ورغم أن سياق النص سياق سياسي واجتهاعي محدد، هو الحديث عن فترة السنينات التي تميزت "بمصادرة الحريات" في مصر، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال، مثل "شرشرة فوق النيل"، "ميرامار، "اللص والكلاب ، فيها احذر من السلبيات الكامنة في المجتمع والتي أدت فيها بعد لل هزيمة يونيو"، على الرغم من كل هذا، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصور الفنان كأداة انسانية عتازة للاستقبال والارسال معا في صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع.

وهناك اشارات اخرى للى النبان كجهاز ارسال، أو فليقل من يريد: "صاحب رسالة".

(ص٩)، وهو يرى، في نفس السياق السياسى عن فترة الستينات الذى اشرنا اليه في آخر الفقرة السابقة، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تمرفه أو تمطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص٩). كذلك فنان نجيب محفوظ، الذى عاش في بيشة القاهرة القديمة في اعهاقها، يعود (ص٩). كذلك فنان نجيب محفوظ، الذى عاش في بيشة القاهرة القديمة في اعهاقها، يعود المواقع والحلم، واقع مقطر" (ص٢٧). كذلك السياسة، فهي توجد في سائر اعهاك مايقول هو (ص١١٧)، و نضيف أنك تجد في خلفية اعهال المرحلة الواقعية، يل حتى في "اولاد حارتنا" على منايقول هو، منا يشير الى الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص١١٧)، وراجع ص ١١٥ ، وأيضا ص ٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التناريخية في اطار (ص١١٧) ولكن راحك التناريخية في اطار

"الرمسالة" التي يرسلها المنان غير تلك التي يرسلها المفكر، حيث الثانية تتميز بـالباشرة وبأسلـوب التقرير، على مـارأينـا من قبل (واجع ص ١١٠). أخيرا، فـان نبيب عفـوظ على ماينـوب التقرير، على مـارأينـا من قبل (واجع ص ١١٠). أخيرا، فـان نبيب عفـوظ على ماينـو يهدف للى ارسالة " رسلة" رئيسية، هي "الاصالة" " حنيني للى الحارة جزء من عنيني للى الاصالة" (ص ١٠٨)، ووفقه للاشكال الادبية الغربية الذائمة في وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: "أليست طرقـا فنية خلقـوها هم؟ لماذا الأاخلق الشكل الخاص بي الذي ارتحام البيه؟ " (ص ١٠٩)، وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تـدور في تيار "الـالاممقول"، فان« اللاممقول " ين ايدي كتابنا اصبح لامعقـول غتلفا [ع] عند الغربين]، لامعقولنا يؤدي لل المعقول" (ص ١١، وحول وفض العبثية، انظر ص ٣٠ _ ١٤٤).

هذه بعض الرسائل التي أراد نجيب محفوظ، أو قصد للى ارسالها، أو قل هي جوانب من رسالة كبيرة بريد توجيهها بطريقته لل قرائه. لايكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يغيل البنا أنها تلك التي دفعته لل دراسة الفلسفة: أن يعرف "سر الوجود ومصير الانسان" (ص٦٢)، وقد بقيت معه تلك "الفكرة"، حتى حينا تحول لل الادب وكرس له كل وقده، وجعله مهمة حياته. أو ليس صحيحا أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسبابا أو بعض حساب، ويبريد دوما ان ينتصر عليها، حتى بتجاهلها ان استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع اليها تنصره وتناصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن تلخص موقف نجيب عفوظ من النقاد، على مايظهر في النص الذي بين ايدينا، في كلمات أربع الم فعجب فتعجب ثم الاهتهام. اما الألم، فسببه هو صمت النقاد عنه طلمة عشرين عاما، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجا له. يقول: "أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول مايكتب عنى في عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول مايكتب عنى في عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩ "، وعمره اذن سبعة عشر عاما، حيث ولد عام ١٩٢٩ و "كان انفعالي الكتابة عتم عام ١٩٤٩ و يكون قطب، طبعا المعملة كتبت عنى كبيرا، جاءت بعد صمت طويل. أذكر انها كانت لسيد قطب. طبعا المصمت مثل " (ص١٣٩)، وهذا الصمت أنه هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يوكد نوع الحاجة التي تساور الفنان بشأن النقاد: إنه يحتاج إلى أن يتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا الوجه واحد من أوجه العلاقة المقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكنتا نلاحظ، واعتهادا على النص الذي نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح وجه المسلاق القول ان النقد اهمل نجيب مفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية. على اطلاق القول ان النقد العمل نجيب عفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة من وياية "رادوبيس"، وكلمه احد امن باسم لجنة الجائزة (وربها كانت لجنة التأليف والترجة والنشر؟)، على وذلك في وقت قريب من وقت نشرها على مايد و ؟ (ص١٨). ألم يحصل على جائزة من مجمع وذلك في وقت قريب من وقت نشرها على مايد و ؟ (ص١٨). ألم يطلب الموية مع أخرين فكونوا جميع عبد صدور " وقاق المدق"، وكان ذلك اما سنة ١٩٤٧م. ال

1941م. ؟ (ص ١٣٠). ولكن رباكان نبجب محموظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجلات الادبية والصحف. واذا كان الصمت مؤلما، فان اهتهام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نبجيب عفوظ يحمد للناقد الاول، سيد قطب، هـ نه المباذرة، في ذكره مرتبن في النص (ص٣١، عفر كم)، ويسميه "صديقي القديم" (ص٨٧)، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد اصبح من زعاء جاءة الاخوان المسلمين، وسيعاد لل السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نبجيب محفوظ لناقده الاول "وصديقه" من بعد، لان مجرد الاتصال وليو بالتحية في تلك الاوقدات المصيبة لواحد من خصوم النظام، بل اعدائه، كان مدحاة الجلب الاخطار، فكيف يزيارته في منزله! انه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود لل تعبير "الصمت مرقل"، نم عدم الامتها مؤلم، ولكن الفنان قادر على "دارة ظهره للعالم"، بل وكذلك بسبب نقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان مما ، في مواجهة الصمت المؤلم ، في هيئة "حبرا الممل": "طبعا الصمت مرقلم، لكن اذا حصرت نفسك في حب العمل ، فان في ذلك عزاء كبرا" (ص ١٣٠١- ١٤٥).

بعد الألم جاء العجب. فقـد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وقتل ذلك في تفسيرات عجيبة: " يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يرمك في البداية. على سبيل المثال كتبت " زقاق المدق " ببراءة تامة. جاء احد المقاد وكتب ان " هميدة " تعني مصر. كنت في دهشة. أحيانا يفتح المقد أبعادا كبيرة " (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض " ضجوم منظم " في جريدة " الحمهورية " المتحدثة ناسم صباط حركة سنة ١٩٥٦ ، هذا الهجوم " الحقيقة الأأدري سببه" ، ثم تنقلب الاوضاع: " بعد ذلك تغيرت الآراء ، واصبحت ادبيا اشتراكيا ، الادب البورجوازي أصبح اشتراكيا " ، ثم انقلاب آخر: " وبعد رواية " الكربك " اصبح ادبي رجعيا " ، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ الى الموقف الرامع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلا بين المتهامه " بـالنقد في البـداية ويين موقف الجديد الستمـر: " كل اهتهامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة . في البداية كان النقد مكنا أن يفيد، لكن الأن هر تتنظر من النقد أن يغيرني ؟ " (صر ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لانها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: " نجيب محفوظ: الرؤية والاداء" (ص ١٠٤ -) وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تعجبه من تعجبه من تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه ، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المنساسي السياسي سهل ") ، واما بباغاذ النقد مطبة لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا المنصوب النسياسي المساسي به على النسياسيون يستطيع اصحبابها النصريح بها مباشرة (" جماعت فرة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون النقد ") . فها رأيه في النقد؟ " أنا في رأي في النقد : كها يكون الاديب حرا، فان الناقد هو النقد ") . فها رأيه في النقد؟ " أنا في رأي في النقد : كها يكون الاديب حرا، فان الناقد هو الأخر حر. الناقد الاون يحبع طبقا لوجهة نظره ، والكتباب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الأواء . لكن هناك المناقد النافي من الذهب، تقول في إن البسها حرام ، قد يصح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عبارها كم ؟ . . . النقد الفني في اطراح دراستا هذه ، المنحور السابقة) . ولا نستطيع في اطار دراستا هذه ، المنحود في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يفقها اطار دراستا هذه ، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يفقها نجب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز، ولكتنا نشير لل اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا: " في رايي ، لا يوجد الثان يمكل ما الذي يقوله هنا: " في رايي ، لا يوجد الثان يمكل أن يتفقا في الدراي حول عمل أدبي أو فني " (ص

خلاصة

لن نقوم في هـذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يـدي القارى، ، وانها نفضل أن نستخرج اهم ما ابـرزته من مـلاحظـات ، سواء حـول سيات المتبح أو أساليب الانتـاج أو حالاته او خصائص العمل الفني .

لقد لا حظنا أن المدع ، الذي تتبعنا حديث عن نفسه ، قد ربط نفسه دوما بجياعته ، بل وحاولنا البات أن اللفع البوطني الذي أشرب عليه منذ طفواته بقى معه دائها كاطبار معنوي وعرك هدفي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والاحزاب والاحداث، وفي اهتهامه بتاريخ مصر، بل لعلمه يبين من تزامن فترات التوقف عن الانتباج مع أزمان الاحداث الكبرى للجهاعة (١٩٥٧ ، ١٩٩٧ ، ١٩٧٣ م.) . وقد رأينا أن تعلق الفنان بلكان المعين (حي الجهالية) الذي اختصه باهتهامه ، انها يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتها كانت علاقته معها المؤون ما تكون . وقد اهتممنا بسهات المبدع الشخصية على مابدت من خلال النص موضع المدراسة ، وإذا أردنا اثبات أهم هله السهات بحبب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتهام بفعل الابلاع ، لقلنا انها اولا توق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يدرجد وراء هذه السعور تصدي ، ولكنه واضع الحضوره يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور تصدي ، ولكنه واضع الحنورو، يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور الذين النحات عليه ، وهو بسبيل كتابتها على الفور ، صورة صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تملى بهم ، وإلى اليوم ، أطراف من حي الجالية ، وخاصة صورة " الصناتهي " (" الصايعي العامية) ، وهو منهمك بمعالجة أناته متنعول به وحده ، وكأن مطرقته ويبده وفكره تي واحد في علاقتهم حميما بالمادة التي مين يديه ، ولا نشك في أن نجيب محفوط قد لاحظ امتال هذا المشهد آلاف المرات في طمولته (وان لا يأت على ذكر شي ، حوله في النص موضع السدراسة) . وهناك ، ثابيا ، سمة الامتهام بالتركير التسديد في أتساء فعل الانتباج ، ويدفع كل مصادر التسديد في أتساء فعل الانتباج ، ويدفع كل مصادر المشويش الممكنة أو المعوقات بعامة ، ويساير هده السمة سمة تالثة هي الزام الذات ببذل كل صياتها وفي توجيهها أفصل توجيه هي وفي استغلافا في حهد مرتفع الدرجة متمسر على نحو صياتها وفي توجيهها أفصل توجيه هي وفي استغلافا في حهد مرتفع الدرجة متمسر على نحو كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الحبرات والمعارف في عالات متعددة ومختلفة ، ولسا أن نتصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام حط الانتاح عند المنان موضع المدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا مجيب محفوط في حالة من اليقظة المستمرة والتنبه المنان موب عالم والكرب " ، والكرنك ") .

اما من حيث السيات المتصلة بالطع التحصي، أو قبل " الحلق " المني بضم الخاء واللام، علمل أوفا سمة لم يتحدت عنها الفنان مطلقا ولكما تُدُرِّكُ لكل ذي عينين: وهي احرام عطيم واثق للدات، ولكنها تتمين أحيانا في اسارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الرواثي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازى المام هدا الاحترام للذات، والاعتراز بها من تم،، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيم وحده هو القادر على التواضع. سمة سحصية ثالثة هي اهتما المنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي، فهو بيين لنا صانع الفسه بنفسه، لم يدفعه أحد، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نخو، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال علمه المرازية ولكن يوازيه أن الكاتب قد الزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة لل شهرة سريعة، فضلا عن أن يكون أداة للررق، بل نفسه ألا يكون أداة للررق، بل المكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني بالنجاح الخارجي، وقد أمرنا لل المكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني ذاته. وربها كانت خلاصة الحالام المنافض معلم على شروطه، أي على شروط العمل الفني ذاته. وربها كانت خلاصة الخارصة ان نجيب محفوظ في سهاته النه الم العمل الفني ذاته. وربها كانت خلاصة الخارصة ان نجيب عفوظ في سهاته النه الواجادة.

وفيها يخص أساليب الانتاج، فإن من أبرز ما يالاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتبط بشخصه، وهي نظرية تخص هدويه الامداع ومغزاه، وليطرية الاهام والاتراق، القاتلة بآن العدال لا يتح ما يتج الاحين يآتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم يه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني داته وظروفه. وهو يعارض الاولى بالميل لل اعتبار الانتاج الفني عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر ستى، وربها انجه نظره إلى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكون، يكون حاصلا على بنية ذاتية تعرض على الفنان اتحاها دون آحر واختيارا ، ويكون مسيًّز بعنطق العمل الفي ذاته، كها يعارض النظرية التالية بالفق بأن فعل الانتباج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والاعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوحيه، " سىء ما يشع ويلهم ". ومن ما فلة القول ان كتاب " نجيب مخفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة فذه المواقف بين رفض وميل، وأنها هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص. من ماحية أخرى، فان تطور انتاح بعيب مخفوظ يشهد أيضنا بمرونته في مسابعة التحولات الاجتماعية للجهاعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هدا شعور حداد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغرى التحولات الجذرية، وقت تحرير ويقت محريد التصوم.

ويشير البص موصع الدراسة الى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفيان إذا نطرما اليمه من منظور زمني عريض، والتي يمكن ان سميها بظواهر " حالات الانتاج ". منها حب الفنان لعمله إلى حد اعتباره أهم ما في حياته ، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هـو ، ومنها ظـاهرة التنظيم الـدقيق للنشاط رمنا وظروفًا. ونشير في هذا الاطـار لل تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركسز والتخطيط ووقت الانتساج الفني الفعلى ذاته، ونلاحظ اهتهام مجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الدات من المتوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرنى حول الذات الفنية (ان أمكن تمييز هده من الذات العادية للفناد من حيث هـو رحل يمشي في الاسواق) ، وهو مايشير الي ممارسة ارادة قوية بالعبة الحسم ، كما بدا لنا ان نجيب محفوظ انتبه لل استغلال انطلاقية الإبداع ال نهايتها وعدم " كسر موجتها " (ان امكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص ، بيمها لم يصل هذا المنتج بعد لل غايـة اكتهاله ، حيت لاحظنا انه لم يكن يقرأ ما يكتب الا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة (" انني أقرأ العمل بعد أن اعيد كتابته، بعد التبييض، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته " ، ص ١٠٥). ولكن ربها كانت أطرف ظواهر حالات الانتاج هـذه فترات التوقف عن الانتاج لمدة طويلة نسبيا، حيث تكررت عنده تـلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص) ، وقد حاولنا الاحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ لل هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا.

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينا وبمعنى ناتج المعل حينا آخر)، فإن قارىء النص يُخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعني أن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه ليس مقطوع الصلات، مل لكل عمل في ماض من نبوع ما، وآن له بالضرورة حد فروا قد لا تكون مرتبة كلها، ومن هنا، عال الذكريات، أي مايبقى في الذهن من تقايا الخبرات بأنواعها ، انها همى في نفس الموقت حصيلة معرفية وادراكية ومعمل اختسار وعزون استراتيحي (ان امكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام) ، وهي تشكل في النهائية الجدور الحية للاعهال الفنية الممكنة ، ولكن الانتاج الفي ليس اجترارا لصور موجودة ، انها هو خلق وتركيب انشداء من عاصر متعددة المصادر، كها يتدخل الحيال الفني ، وكذلك مطق العمل الفني ذاته ، وقد أشريا لل ندرة اتبارات نجيب محموط الى مفهوم " الحيال " (قارن: " الحرافيش . . فكرت فيها لل ندرة اتبارات نجيب محموط الى مفهوم " الحيال " (قارن: " الحرافيش . . فكرت فيها الله ياحتاجته الشلاتية " ، ص ١٠٥) ولكن ربها كنانت أهم مواقف بعيب محفوط باراء المغني احتاجته الشلاتية " ، ص ١٠٥) ولكن ربها كنانت أهم مواقف بعيب محفوط باراء العمل الفني عن كاتبه لل حد اعتباره أهم في دلالته ، أو أنه على الأقل دو دلالة مستقلة ، عا لعمل الفني عن كاتبه لل حد اعتباره أهم في دلالته ، أو أنه على الأقل دو دلالة مستقلة ، عا يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: " أسأل بعيب مخموط " احيانا احد يقول به الكاتب ومن مانقوله في احاديتك وبين ما اقرؤه في انشاحك الفني أجابي باختصار تناقضا بن بعض مانقوله في احاديتك وبين ما اقرؤه في انشاحك الفني أجابي باختصار خصلة ادن العمل الفني " (ص ٩٠).



إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عدالله أبههف

تواجه باحث المؤترات الأجنية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشير إلى أهمها.

1. ندرة الأبحاث والـدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة،
فاذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة "سبل المؤترات الأجنيية وأشكالها في القصة السورية»
('') ودراسة كوثر البحيرى «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة» "' فان عددا لايستهان به
من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم، ونشأة القصة العربية الحديثة
وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الحصوص هو المنشر على أقلام
النقاد والباحثين، على اعتقادنا أن مثل هذه الأبحياث والدراسات حول المؤشرات الأجنية في
مسار أدب معين تختاج إلى صراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها
المخصين بالأدب المقارن والآداب الكلاسبكية واللغوية وغير ذلك .

'- معاناة فن القصة كجنس أدي تفرع عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قليها وحديثا، وما استتبع ذلك من فهم سائد في التنفيف المدربي والتعليمي العالي حول الحصيلة غير المجدية من الزاف القصصى العربي القديم، كما تضمنها الأدب الشعبي كألف ليلة وليلة، أو الفنون اللغوية المغالية في عسناتها البديمية وزويقها اللفطي كالمقامات. والمتيجة عندهم، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصى، فإن المجدى هو الأخذ عن الغرب. أما كيف كان الأخذ عن الغرب؟ فلا نجد بحوثا ودواسات تبل الريق. لقد انصرف علد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها المرغل في القدم وبينوا خلك الغني للقصص المقصص الباقي من العصر الجاهلي والمعسور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر (").

٣. من المأحوظ ، أن ثمة استسلاما فذا الفهم المدرسى السائد حول القصة العربية الحديثة وراهتها في أن المؤشرات الأجنبية هي الأقوى في نشوتها وتعلورها واتجاهاتها . ولعل حليم بركات، وهو الروائي ورجل الاجتماع ، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر» . إذ قال ما ختصار شدند:

«ولم تنقل الرواية والقصة القصيرة والمرح والرسم وغيرها من الفندون بالترات القديم كها أثقل الشعر، فلم تنقل الشعر، فلم تصنف بالحلدة ذاتها بين قديم وحديث. . ويعدود ذلك لأن هذه المندون لم تكن تعنير جزءا أساميا من التراث الثقافي النخبوى رعم انها كاست موجودة ومنتشرة، فجاءت البدايات الاولى في عصر النهضة تقليدا، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنود الغربية . رغم تراث الف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقطان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والممذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح) ، اعتبرت الرواية والقصة منذ البده فتا جديدا ، فترجت الناواج الغربية وقلدت تقليدا فبحاه (¹³ ويتسامل المره ، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأى مجانبا للحقيقة التاريخية ، ان عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر . وقد ساعد على تكريب هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام ، ولاشك أن مجرد التفكير الأدي بهذه المسألة يعني خرقا لهذا الفكر ومجابهة ، وكنان أشار الناقل كسر حاسم الموسوي لل حتى هذه المجابهة ، عنداما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة اكان و يمتلكون وعيا أحسن بالواقع» ، «فعندما يبتدى» الروائيون المناششة وفيص رويتنا عليه تكون تبع عن إشكالية بجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الاجنبة امان هما:

أ. قلة الوتانق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشعل الإيداعي وتقيف القاص، فكانت تجربة القاص العربي الحديث كتيمة غالبا، عصبة على التنهيج والثقعيد والتنظير (السياق المعرفي والإبداعي المنتظيم والملموس في بيانات وشهادات وكتبابات آخرى). وشمة كتب قليلة جدا حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلها فعل عبدالحميد حودة السحار وحنا مينه (7) وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لمرصد تجاربم القصصية وتجليلها واكتساف علاساتها الدالة. أما تصريحات القصاصي حول تجاربم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كها حدث مع نجيب عفوظ وجرا إسراهيم جرا وعبدالسلام العجيلي وعدالرحن الربيبي الذين جعت، أو جمعوا بأهسهم، أحاديثهم في كتب (0) ومن حانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقادا كم يحيى وعيدالرحن الربيبي والنين حبيب وألمان وتبيل الدين وعبدالرحن الربيعي ونبيل بمعاد العرب الذين كانوا نقادا مليان (1) وهؤلاه القصاصون النشاد عنوا بنتاج غيرهم قبل ان يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب أستنشار الشمر بفن النقد نظريا وتطبيقيا، محكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية المبرية، فعابت المعاية عن نقد القصة ونبش موروثاتها وتحديد طوابع نموها وظواهرها. وما ترال حتى اليوم الغلبة في التقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية تقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن الوثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة وتعرّف بايجاز الى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

١ ـ د . حسام الخطيب (في سورية) .

٢_د. محمد يوسف سجم (في لمنان).

٣_د. نعيم اليافي (في بلاد الشام).

٤-عبدالعزيز عدالجيد، عدالحس طه بدر (ق مصر).

٥_د. كوثر عدالسلام البحيري (في مصر) ٢٠٠٠.

و إراء فقر الوثانق الدالة على وعي القاص لئقافته وتجربته وذاته فإنما مستعرف إلى المؤثرات من خملال هذه الأمحاث القليلية ريتم يسعف الموقت بفريق من الباحتين يتقصى متل هذه الوثائق في الصحف والدوريات وطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الخطيب الأكتر نموذجية في تقعي سل المؤترات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الحطيب في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا المحث و وذلك لعدم وجود دراسات رصيبة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث وجه عام . ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى المدوريات ولمو أنها ترجع إلى وترة حديثة جدا، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدوسة الأن عادة اثنات تاريخ الطبع على الكتباب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة المتورعل الكتب التي ألفت خلال مواحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دفيقة " " على أن المصدر الأهم لدراسة المؤترات الأجبية هو بيانات القصاصين عن تجارجم القصصية نفسها، والمناخ التقافي والتقدي الذي تنج في طلال القصة ، فقد يعرف فقد يعرف قاص بتأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية ، ثم لايظهر هذا التأثر في إنساح، والعكس

إِنَّ المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عـدم الركون إلى التعميم، و إيتار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهروها في القصة نفسها .

واذا نظرنا إلى رافد الترجمة فسنجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك لل أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فيالت الترجمة في المرحلة الأولى لل السهبولية والابتسدال، على عكس الكتباب المحافظين الذين تترودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، مواثمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لأفت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ لل عام نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجون الذين حرصوا على الترجمة ، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم . والد القصة الحديثة في لبنـان ، عن صـديقـه طانيـوس عبـده ، شيخ المترجين في هـذه الفترة يكشف عن المستـوى المستهتر والمتردي لترجمة القصة ، والذي لايفيد بعد ذلك :

ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى وهيهات... وهو شر ماتبلى به مستزلات الالهام. فالمنشىء مع التفاته الى المعنى يضن بالمبنى ان يهون وقد نضده في ديباجة غتارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره ان مانقله عن الفرنسية ليس من الرواقع ولم يترجم في معظم مانقل غير القصص العام

المتواتي في رحبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء... على ان العدد الصادق الإيجاوز ضؤولة المام طانيوس باللغة الفرسية. فيقرأ ويستدل بما يشب في عينيه من بيان على مرمى المنتمىء، ولايلبث ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بها تراءى له ممه، فيكتب الصمحات تلو الصمحات دون ان ينعم النظر هيا خطت يعيمه فلايمحو كلمة وليس يستطيب المحوء ولا يتعمد الملاغة وجودة العبارة، وهو مهها على برم وربها على نفاد، مل يكتب بلغة واهبة الأأنها واضحة. فلا تعلو لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو. وحجته ان القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ لل صفايا البيان. وهذه البراءة من الأصل ان تكون تجوز في معص فصول مستفيضة تحمز إلى الملل، فليست عما يوضى عنه الاخلاص للفن في الشعار الأوفر من النقل، والا أصيب المن بدائمها من يقرأهما في اللغة العربية ولا تستبقي هذه يترجها غضاصة يترفعان عنها. هلا يلم بهدائمها من يقرأهما في اللغة العربية ولا تستبقي هذه يترجها غضاصة يترفعان عنها. هلا يلم بهدائمها من يقرأهما في اللغة العربية ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المتقول وهي المستهينة بالغت الشحيحة مالنيفة ""."

وهذا ماجعل مأقدا آحر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هدا النوع برواية النسلية والترفيه ، وهو الغالب عمرما على القصص المترجم في المرحلة الاولى . ويعزو هذا الناقد الاسباب الى ضعف ثقنافة المترجمين واهماهم ، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمضامرة على الانتباج المترجم ، وضعف القيمة العنية للمترجمات ، والتشويه الكامل للقصص المترجم ، وضعف لفة الترجم ، والخصوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء والخوف من الاصطدام بالبيئة . . . الخر "".

أما الترجمة المؤشرة، فيشير تتبعها الى عناية القناص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة الاولى، فقد كان القاص العربي الحديث واعيا لوجود القصة الغربية وتطورها، وواعيا الاشكال تراثه القصصي، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره، تحقيقا لغايتين هما، كيا أشرنا، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة، وموقف القاص النقدي من القصة الغربية نفسها، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور مجمعه، من جهة اخرى.

لقد حاولت كوثر البحرى أن تتقصى أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فرجدت

- ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية. أما من ناحية الجوهر هان التأثير الأكبر كان «لألف لله المعض كتاب القصة الأكبر كان «لألف ليلة وليلة»، فخر القصص، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة ومع ذلك، فإن القصة المسرية في تطورها من الناحية الفنية ليست مقامة ولا قصة من قصص «الف ليلة وليلة»، ولكنها قصة معاصرة مستقاة رأسا من الألب الفرشي (١٣٠).

الا أن هذا الرأى لايصمدأمام تقصى حجم المؤشرات الأجنبية، ولاسيها الفرنسية في دراستها، ففي المرحلة الأولى، تساملت البحيري:

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصيين ونقاد في النلث الأخير من القرن التاسع عشر احياء شكل المقامة؟ ومن بين النقاد نـذكر ناصيـف اليازجي (اللبناني) اللدي كتب اعجمم البحرين٬ وعبدالله فكرى (المصرى) الـذي كتب «الآثار الفكرية، وهي مقـامات اجتهاعيـــة هادفة، ومن بن الروانين، نذكر على مبارك في رواية "علم الدين، ومجمد المويلحي في "حديث عبسى بن هشام، وحافظ ابراهيم في البلل مطيح».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية ((1) انهم اذا نبنوا فكرية ((1) انهم اذا نبنوا فكرة كتابة قصص بالمعنى الحديث للكلمة مسوف يحاول ون، بدافع من عقليتهم المحافظة أو لتأرهم بالقديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديها تقليديا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومشاهم على مبارك ومحمد المويلحي وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالآدب الفرنسي، سواء من قريب أو بعيد . وتقول بصريح العبارة، وهو تأكيد على استمرار التقاليد الأدبية الصرية: «وقد اقتبسوا من هذا الأدب تقصد الفرنسي فكرة المصدة في قالها الحديث الا را طابعهم المحافظ وحرصهم على التعلق بالتراث العربي حال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد» ((۱)).

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية ، أكدت مناسيق قوله ، ان هذه المجموعة من كتاب القصمة كانست تعمل بدافع من حاجة اجتماعية للتثقيف والتسلية ، وقد فضلت أن تكسسو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، وإما بدافع من عزة الحفاظ على القديم .

أما رأيها بأن هذا الغالاف القليم خداع ، وأن جوهر هذه القصص يدين بألكثير للادب الفرسي (۱۰) فلا يصف الفرسية الفرنسية الفرنسية الفرنسية وحداء الله عند يقدم الله الفرنسية وحدها، فثمة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها ، ومنها التراث العربي كهارأينا ، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الاخلاقية .

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الادبية في تطور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الاجنبية أن مترجي القصة انفسهم مثل رفاعة الطهطاوي (مضامرات تلياك)، ونجيب الحداد (الفرسان الثلاثة للدوماس الابن) ومحمد عثمان جلال (مترجم برزار دان دي سان بير وراسين)، وحافظ ابراهيم (البؤساء) والمنفلوطي (لبعض القصص الفرنسية)، والزيات (وافائيل)، ان هولاء المترجين قد راعوا خط تطور الذوق المصري بالدرجة الاولى، ولم يعنوا بالترجمة الدقيقة أو الحرفية.

كان التعلق بالمشجاة (الملسودراما) مناسبا لنصو الطبقات الجديدة في المجتمع ألعربي ، الطبقة الوسطى والبرجوازية ، ومناسب اللفجائع القومية التي صارت الغالبة على الوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهاية الحرب العالمية الاولى ، دخلت الترجة اتجاهات متباينة منها الدقة والاختيار السليم ، كما لدى طسه حسين ومن تلاه ، وهو اتجاه ضعيف حتى نهاية الحرب العالمية الشائية . وهنا يتساءل الباحث عن مدى صحة الصاق المؤثرات الاجنبية بتطور القصة ، فقد ظهر مقلدون ومقتبسون للقصة الغربية ، ولا سيا الاجتهاعية الاخلاقية الاصلاحية والعماطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبيه هاشم والبستانيون (سليم وسعيد

واليس) ، الا ان تأثيرهم لايذكر في تطور القصمة العربية الحديثة اد لا يجد المتبعون ذكرا لتتاجهم الا في المصادر التاريخية ، فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي ، وغنى عن القول انه لا تطم أعهاهم الا مرة واحدة حين طهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ، أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ، فقط رفصوا التأثير المباشر الاحنبي وعالبيتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و اقتنوا اللغة الفررسية . ولاشك ، ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصاصة العربية الحديثة لايوافي الحقيقة التاريخية و الحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الموعي الحاد لل حد التأرم بالعرب إزاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ، وما استسعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ، وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون بوفضون التبعية ويتمسكون بالترات ، وعلى الرغم من ظهور بعض الملاثينات والقصاصون بوفضون التبعض عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس) وحمود احمد السيد (العراق) ورئيف خوري (لبنان) ، (وهم من احيال مختلفة) فنائم من احيال مختلفة) عنائم من الميان في التأصيل قائم ، لبس نضيح القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتهالها هو التخذي من الآداب الاحبية بل الاستفادة منها على اساس سيرورة التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يوفض تسمية كتابه (المعذبون في الارس) (العرب) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رئيف خوري (١٩١٣) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الاجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الاجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضويين والحداثين سعوا الى دور المثقف العضوي المتمي لل أمنه ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه ، فعاد الى احياء القصص العربي القديم ، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريصا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف المتادي في أدبه وفي معركة الوجود العربي (١٠٠٠) . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين المتفادوا من المؤثرات الاجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لآداب لم تكن تعرفها من قبل ، كالأدب السوفيتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للكذاب الاجنبية واتجاهاتها ، كالتعرف مباشرة لل حد (التلقف السريع) للأدب الوجودي واللامعقول والعبث والاتجاهات الحداثية الأخرى ، كالرواية الجليدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الاجنبية ، فكانت الثقة بـالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وازدراتها ١٠٨٠.

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قساس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كليستويفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهمينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بلدا كالبهلوان متقافزا فوق اساليب هولاء المعلمين دون ملموسية واضمحة في تجربته آنداك كان يقول : (رمها لأن في كل من (الاخوة كاراموزف) و (الحرب والسلم) و (يوليسيز) ماتني صفحة يمكن حذفها ، وربها بسبب من اسراف همينغواي اذيرص عشرين صفحة بفاصيل ودقائق عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئا يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر).

وعزز هذا الموقف وعى التراث على انه سبيل للاصالة ، ووعي الآخر ، (الغرب) على انه المهدة والتبعية . انه الموقف وعي التحديث والمنه المهدة والتبعية عباشرة أو المهدة والتبعية بالمرة أو قرأوا نصوصها مباشرة . ثم شرعوا مجوضون تجاريهم ، مطووين تقاليدهم في مساوب شتى ، والحاسم في دلك كلمه ليس المؤشرات الاحنية أو المكونات التراثية فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتهاء والثقافية ماللدجة الاولى

لاتنك، أن تطور أي فن مرهون بعاملين أساسيين هما التقاليد الادبية والتطور الخضاري لمجتمع من المجتمعات أما الخصائص المردية والمؤثرات الاجنية فهي أدخل في ذيك العاملين أيضا . لأنها يندرجان في عطة التطور الحضاري بالاستناد الى قواعد التقاليد الادبية في الوقت نفسه ، فالحسائص الفردية لانبت في عراع ، والمؤترات الاجنية لاتفعل فعلها بمعزل عن التطور الاجنياعي والثقافي ولعلنا نعاود تمحيص المؤترات الاجنية في سياقها التاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثة من خلال الحوار المتصل بين عناصر اللمن الفصصي في مجتمعة أولا وإزاء نظريته ثاننا ، وضمن وافعه الفني ثالثا ، وفيها طمح اليه من رؤية فكرية وفنية رابعا ، تم نستعرض الصور المدالة على فهم القصاصين للبناء الفني للقصة ، ونقدم تفسيرا للتحولات التي كونت الصوم متاثرة بالغرب في مراحل تعيرها الكبرى

١ _ حوار القصة والمجتمع .

تعد القصة العربية الحليبة العربية الاجراز تحديثها اكثر من مقية الاجناس الادبية العربية الاخري فقد تطورت كثيرا منذ منتصف القرن التاسع عشر لل يومنا هذا، وادا كانت المعضلة هي محث سيرورة التقاليد الادبية في القصة العربية الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء عرى هذه السيرورة ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه.

لقد فهم تحديث القصة العربية على انه بلوغها مبلغ النضج ، ويلخص الماحشون هذا النضح بأنه جودة التوصيل ، ومن سهاته الاسلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء المتهاسك والموضوعية الفنية . . الخر . . . ١٠٠٠ .

على ان نقد القصة في المراحل التالية ، سيرى في هذه السيات خصاتص لاتعني القصة وحدها . بل تمس أجناسا أدبية أخرى كالمسرح على سبيل المشال، حين اكتشعت آليات السرد والوحدات الحكاتية وغير ذلك "". ان ذلك الفهم للمضج الفني - كما ذكرسا _ يستند الى انجار الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثالها كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد آلان بووموباسان .

بينها لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصة العربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي الهائل الذي عاشمه العرب منذ عصر المهضة في مطلع القرن الماضي، وإن التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعى للذات بالدرجة الأولى. وبعيداً عن ملاسات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث (٢١)، فال الأجَّناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديتة من منعطف وعى الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا(٢٠٠). وإذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فان غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالًا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعبايش أجيال مختلفة المشارب والأهمواء، وإن التحول الاجتهاعي والحصاري ولمد تحولا أدبيما في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية مافي حياة القوم من احتكاك العراتم والطرابيش (٢٣٠)، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الاشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني عالقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي (٢١)، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لابد من مواجهتها ومن أبرز ماتتيح

علاقة القصة بالمجتمع ، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

ــ ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن، فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوه المواقع مثل المفاهيم جمعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا الخييسة، والمن لا يُخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذي يصوغ فونه، وقد كان المامل الرئيسي في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصاصين ربطوا فنهم بحاجات بعتمهم، فحددت حاحات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأسط لل الأعقد، ومن التقرير والمسافرة لل التحليل والتصوير والتعبر الجهالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القصاصون انتاجهم القصمي بتحولات مجتمعهم الكبرى، منذ الشيخ علي مبارك لل عبدالرحن ميم، مرورا بأعبام طوروا القصة العربية باتجاه انجادا الحديث المتصل بتقاليده القومية، كالمويلحي والمنفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشاب والعجيل ، وغيرهم.

لقد اعتنى هولاه القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه ، كالصحافة والكتاب ، والاذاعة المسموعة والمرتبة فيها بعد، في مواجهة الأمية والأمية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البدائية للقصة ، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية ، أو التحقيق القصعي ، أو المقال القصصي ، ولا شك ، أن القياص العربي كان يعرف ، وهو يقبل على كتابتها ، أنه يمزج فن القصة وفنون الاعلام الصحفي (دا) - تراحع النهاهي الذى يدغم بين صوت القناص وصنوت الفن، بين خطاب القناص الشخصي، نفس القناص ومعتقداته واهواؤه ومراجه وتفكيره، وخطاب الفن ولا سبها رؤيته الموضوعية، الفكرية والمنية كها تمليها خاجات الفن، لا حاجات الدعوة والتشير والاصلاح الاجتهاعي وحدها. ويرى بعض النقاد أن تطور الموقف السي للقصاصين بناتحاه السرد والحكاتية وضبط الحوافز هو المذى انعطف بموقفهم الفكري، وكانت مقدرة القناص العربي الحديث على أن يكون « حكواتيا » عن التجربة العربية الماهضة صبيله الأول لل تخليص فنه القصصي من سيطرة التهاهي وطواؤه في فهم القصصي شير لل طله حسين وعبدالسلام الكتباب الذين يظهر النهاهي ولواواه في فهم القصصي شير لل طله حسين وعبدالسلام المجيلي، الأول في تعليب النص السيرى نزوعه لل المثناقة، والتاني في تعليب العنصر السيرى

ـ تراجع الحضور السلي للغوب شيئا فشيئا ازاء تعاظم وعي الهوية لدى القاص العربي الحديث. بمعنى ان الشغل القصصي مننذ مطلع السبعينات لم يعد محكوما بهواجس التأثير السلبي للمثاقفة، فقد ارتمعت قامة الإبداع في أرص تجربته، وصمن تاريخه، وتعكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجاس الأدبية، عالذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث.

لقد وهذا لا يمنع من اكتشاف القري الحديث عدوه الغرب، كها أشرنا، وهذا لا يمنع من اكتشاف أنظمته المعرفية والفكرية. وفي ميدان القصة، اكتشف نظام القص -السرد -الحكائية تفاعلا مع الحضور الايجابي لمعنى التراث الغربي. وجوهر المسألة، هو نهي التبعية من أحل وعي الخاطر همامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيتها لمركز حارج ذاتها (٢٠٠٥، وقد لموحظت المحاولات الواعية للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العربي، وجرت، وتجري، في عقدي المسبعينات والثمانيات، مثل هذه المحاولات الواعية في عمليات تأصيل فن القص كها سنرى في الفصل التالي، أي أن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلها في فقية وتقنية.

٢ _ حوار الواقع والنظرية:

ان تشكل جنس أدمي يعني - فيا يعنيه أساسا - تين حدوده شكلا فنيا يتهايز عن أشكال فنية ، ولمو جاورت تخومه أو امتزجت بفضائه ، فالقصة ليست جنسا أدبيا صافيا ، لأننا نجد قصة شعرية ، والدراما هي بالأصل فعل ومعوله الفني هو تناميه باتجاه حبكة ما ، ونقاد الأدب المتزمتون يميزون الحوارية عن القصة ، أما الشكلاتيون فربها كانوا هم المقاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز ، ولم يكن هذا الكشف تطورا مفاجئا ، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلاتين عن السرد والتحفيز (10) ، ولكن الشكلاتيون بالذات هم الذين ربطوا بينها من أجل وضع لنظرية القصة تحيط بتخومها مع الأجناس الأدبية الأخرى وتحدد علاقاتها مع الاشكال السردية الأحرى التي تمتزج مفضائها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في السرح. وقد تأخر مشل هذا الفهم المتقدم لنطرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينات من القرن العترين مفضل اسهام الشكلانيين، والامساج البنيوية والتكوينية واللسانية التي حالطت الشكلابية خلال سنوات السبعينات.

لقد وحًه لوم شديد الى تكون الساقد العربي الحديث، ومثله المثقف على وجه العموم، "كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب "، وقد عكس هذا التكون استلاب الاقد على اداة الانتاج الثقافية العليا، الجامعة، حيث يعاد انتاج الاخضاع التقافي. فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب، والطالب ناقل، ضمن آلية التَّعية والنقل التي تسم المرحلة. ال الاخضاع الفكري ينتح التعية التقافية، والتبعية الثقافية تنتج الاخضاع المكري. وهكذا استنباع ثقافي وانساج المفكر الـلاتاريخي، إلا أن هـذا اللـوم والنقد القـاسي أثمر في العقـدين الأخيرين بزوع وعي مظري بالواقع الأدب في قلب آليات الاخضاع الفكري والتبعية ، ولا شك أن اسهام الشكلانيين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنطرية (٢٠١٠.

لقد ظل التفاوت قائها في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يحرى وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وايديولوجية واجتماعية هاثلة، ولعلنا نحدد إطاراً لمحث هذا الأمر من حلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع لل مراعاة تطور المن من حهمة، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي الهوية من جهمة أخرى. ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب:

_القومى والقطرى في الأدب العربي الحديث.

_خبرة الكاتب والباقد والقارىء.

لم يعمد محديا الحديث عمن الادعاء القمائل بأن القصمة فن اوربي مستورد يمد جمذوره في الثقافة الأوربية، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى (٠٠٠). لسببين سيطين الأول هو غني الترات العربي بفنون السرد والنثر معا، من علوم الكلام الى العلوم المحتلفة لل النثر الفني، والثاني هو حداثة القصة الاوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله، وهذه في جوهرها عملية تغريب، واستمرار للاستلاب الثقافي، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد بيحشون ليس عن الاشكال الأدبية، بل جـ فررها، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها (٢٠٠٠).

وفي هذا المجال نشير لل أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج، فالكاتب الراثج ليس مقياسا لتطور الفن، وإذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الرائجة ولا سيها في مرحلة النشوء والتخلق، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلان وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعوم مكرزل ومسواهم، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتاعية التي سميت في تطورها السلاحق (مالرواية الفنيـة) قيامــا الى نضوج الـوظيفة وبنـاء العقدة ورسم الشخصيـات وغير ذلك(٣٠٠).

لقد ارتبنت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال مالجاهير اساسا، وفي مقدمتها الصحافة فترحمت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرانب أو وضعت في اطارات أخرى وبيتات عربية أو مقار مة لها، اقتباسا أو اعدادا أو تصرفا بالترحمة أو إعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية ، مرحلة التأميس لقصة عربية حديثة ، تحتفظ قصص وروايات معروف الارنـازوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفـۋاد التـايب ىقيمـة فنيـة على التطور أكثـر من قصص محمد النجار بكتير، لأد الأخير رضى بدور هامشى وأني وزائل هو ارضاء حاجات قرائه .

لقد قام محمد النجار بنقلة لا تخفى على المتتبعن هي تمسكه بالسرد الخبرى والصبورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمسادفات والقدرية ويعض التحكميات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطابية والولع بـوصف السلوك الشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارىء وتسلبته (۲۳).

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الاربعينات حتى اليوم نبجد أن الكاتب الأكثر رواجا في الخمسينات هو احسسان عبدالقدوس ، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من نخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بـالدرجة الأولى، وضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتهاعية وإخلاقية يجارى فيها الذوق العام ¹⁷⁰.

ان النقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجة أو المقارية لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شبوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتا يخوض تجربته الحاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لإلقاع عصرها ووائقة من أرضيتها اللقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع ومواكبة التحدولات الاجتماع شر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعال وطبقة البرجوازية المعتبرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستهار والاستيطان في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستهار الجديد وقيام الكيان المستهيوني العنصرى على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أى أن الصهيوني، مع قيام نظام عربي حديث تصارضت جائها، بتأثير الاستعهار والاستهار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيسة القومية بطوابعها القاصية والمربرة التطلم لل تحديث المجتمع العربي، والقت بثقلها الخيسة القومية بطوابعها القاصية والمربرة التطلم لل تحديث المجتمع العربي، والقت بثقلها الخيسة القومية بطوابعها القاصية والمربرة التطلم لل تحديث المجتمع العربي، والقت بثقلها

الباهظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالبا عوامل مدمرة أو ضاعطة على الوجدان القومي وذات الإبداع العربي ^(دم).

ونستطيع أن تُشير دون مبالغة الى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تتبدى في العزو الثقافي الامبريالي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع التقافي اتر اتضافيات كمامت ديميد عمام ١٩٧٩ ومعاهدة السلام بين مصر والكيمان الصهيروني عمام ١٩٧٠.

لقد ارتهى التعبير عن الـ واقع العربي ومواتبة التحولات الاجتهاعية الكرى لمسكدلات الموقعة الكرى لمسكدلات الموقعة ، بمعنى التعبير الأصيل عن السيات العربية ، والاسهام في تكون الذوق العني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجهاهير، والانفتاح المقلاي على القصة الخديدة في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة ، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتهاء القومي والعصرية .

ولعلنا نتلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحنيث:

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نبجد الملامح نفسها كها هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكيايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقاربة للترجمة، وفي الاعتهاد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتباب القصصي أو السيرة الأدبية، ومنا هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بها تمليه حاجبات وسائل الاتصال، ولا سيها الصحافة حتى وقت قريب.

ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يُغتلف كثيرا عنه في الأقطار العربية الأحرى (٢٣٧).

وثمة حقيقة يعترف جا المثقفون المرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالتها * الرواية العربية تقاليد واحدة *: هل الرواية الجربية موجودة ؟

وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كمان بطيئا بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلا ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الأن لل مرحلة الاستقرار والثبات والتهائل العربي. وتستند هذه المستشرقة في تقديراتها ال دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، والل ثقتها في نقد المسر، والل ثقتها في نقد المسرية الحديثة ثم المسرية المسرية الحديثة ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الل مراعاة عنصر التراث وتطويع الملغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب ، في تطوير هذا النزم (١٢٨).

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية المربية قد يتم لل أن تقاليد الرواية المربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمة الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والأرث الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك (٣٠٩). وثمة اتفاق يسود دارمي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوه التقرير الذي عناه محمود على مكي عن حركة الأدب العربي الزاء الأدب في اقليم أو قطر عناها قالم أو قطر عناها قاليم أو قطر

قواذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عسري في ميادين الأدب المختلفة تعبيرا عن أوضاعه الخاصة ۽ فان ذلك ظل داتيا في اطار لغة مشتركة . وقد رأينا ذلك مند ظهرت بواكير الأقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الأداب الاقليمية ساته المحلية الميزة ولكن بعبر ان يعني ذلك تحولا لل آداب قومية منفصلة كيا حدث في آداب الأمم الاوربية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا . فقد كانت هذه الأداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة ، وكأنها تنويعات مولدة من طن موسيقي واحده (* أن أ.

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قاتها لمدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدي، فقد تطورت القصة العربية ، وارتادت عوالم بجهولة في اطارات حية للموضوعات الاجتهاعية والانسانية ، والوجود العربي برمته ، ولكن النقد ، كفعالية تابعة للإبداع الأدبي ، لم يبلغ في أفضل تجلياته التأو المذي وصلت البه القصة العربية الحليشة ، ومازال الحوار بين الكاتب والقاريء متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان ، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة ، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم النقلية كالمنفلوطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم ومؤاد الشايب وعبدالسلام العجيلي ويجيى حقي في المراحل الأولى ، وكنجيب عفوط وجبرا ابراهيم جبرا واميل حييني ومبارك ربيع وعبدالرحن منيف في راهن القصة العربية . ان المقارنة بين مواقف محمود تيمور وعبدالحميد جودة السحار ويجيى حقي ازاه الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مواقف عبدالسلام العجيلي وعبدالرجن منيف واميل حبيبي على مبيل المثال، فالاواتل، تيمور والسحار وحقي، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبية الا متكونة في التحديث القصصي وضانة المجمور، وعلى تفاوت في نظرتهم للتراث القصصي، أما الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي، فيرون أن التقاليد الأدبية هي التي تضمن التحديث والجمهور.

وربها كانت الانسارة لل غموض البديل القصصي والتقلقل أو التردد أو الحيرة أمام الهوية كفيلين بايضاح قضية هامة في تطور القصة العربية الحديثة هي أن الكاتب لا يستند لل فهم لحدود القصة جنسا أدبيا. كانت شهوة التحديث تتحكم به، وكان طلب الإيصال لل الجمهور والتأثير فيه تستحوذ عليه، بينها أدرك القصاصون في المرحلة الأخيرة أن التحديث والجمهور يكونان في تثمير نظرية القصة لحاجات الوعي الجهري بوصفها حقلا معرفيا ينمو ويتطور دلاليا وشكليا وفينا ضمن شروطه الاجتهاعة والتقافية (١٤٠٠).

كان حساب الجمهور غالبا، ولكنه مضمر ككتلة تصنعها الصحافة ووسائل الاتصال الاتترى على أن القصة وسيلة اقتاع وتأثير للرأي العام. ثم قضى القاص العربي زمنا طويلا حتى رهن نجاح مهمة الإيصال بضبط التجربة القصصية (٢٤).

على أن تطور النقد، على الرخم من محدودية تأثيره، قد ساهم في تطور القصة العربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الاولى عن أن ناقد القصة لم يظهر إلا متأخرا، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجه العموم في الحياة الثقافية العربية، ولا سبيا الصحافة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي.

لقد عانت فكرة القصة من الالامبالاة والاهمال في المراحل الاولى، ومن الالتباس والخموض في المراحل التالية، ليسود فهم غربي جاهز للقصة حتى وقت قريب صاغه رشاد رشادي في كتبابه "فن القصمة القصيرة"، ثم دارت في فلكه عشرات الكتب والكتب المدرسية. وتبدو المقارنة معيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقربيا، وأخص بذلك «الآداب» (بيروت)، وكانت المجلة الأدبية العربية الأولى خلال أكثر من عقدين من الزمن، التي آصدرت عددا خاصا بالقصة عام ١٩٥٤، وحوى قصصا عربية ومترجمة ومقالة مؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شهال افريقيا، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنللي كورمو بعنوان "فيز يولوجية القصة"، أما العدد الآخر الذي اختراه للمقارنة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤.

وقد ضم العدد قصة لكاتب من الامارات هو عمد حسن الحربي ودراسات لنقاد عرب حول تجربة القصة القصيرة في الامارات العربية وهم: يوسف الشاروني (مصر) وعمد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونبيل سليان (سورية) ونجيب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وغيرهم. وإذا تأملنا الموضوعات التي عالجوها فنجد التطور

الهائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال تلاتة عقود من الزمن من مطلع الخمسيات للي أواخر الثهانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نصسها (٢٣).

وتكون القارنة أصدق وأكثر غيبلا للواقع في علة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية المحريسة الأولى في الثيانيسات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، انجاهاتها وقصاياها» بعدد خناص آخر ، والمتأمل للعددين، وهما يعكسان آخر تطررات التفكير النقدي العربي بالقصة، يحد أن الشغل بلعة القص في الترات العربي هو الانهام الأول طموحا لل التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوحة للقصة العربية، وفيرتد جانب منها لل تأثر بنوع أدبي محده، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يرتد جانب منها لل تأثر بنوع أدبي محده، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يرتد جانبها الأخر لل عناصر تراتية، ترفدها وتحدد حصوصيتهاه (١٤٤)

لقد تطور نقد القصدة القصيرة العربية كتيرا في المقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد التصم بطاهر حصيلة التصم بطاهر حصيلة التصم بطاهر حصيلة هذا النقل، ولا سبيا جانبها السلبي، متوقعين عند مظهرين اولما تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وشانبها تقلقل المصطلح القصصي على أقلام النقاد العرب لل يومنا هذا.

لآشك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا لل وقت قريب، ولعل الاشارة لل بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله ، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها عارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرا على النقد الصحفي والانطباعي والمذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالإضافة لل مظاهر سائدة أخرى تتلخص في غلبة المهدة التعليمية على النقد استباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في المارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاحلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بيئة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية جا.

وهذا هو الحال في سورية ، ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتلاداً للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتدادجذور فن القصة عميقا في التراث العربي ، وحول صلة المقامة بذلك ، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية ، ومنها جنس القصة على استحياء ، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المركة المقدية المناقدية كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة ، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الادبي الحديث . ونذكر من هذه الكتب : فقد القصة المقامة الحبيل سلطان (١٩٤٣) واعمود تيمور واقد القصة العربية لنزيه الحكيم (١٩٤٣) واقعصوية للشيخ راغب العثماني (١٩٤٣ على وجه التقريب) . ثم تلتها جهرد في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيا بعد (١٩٤٥) .

وبالنسة الى تقلقل المصطلح، فإرال مصطلح القصة مضطر با الايحدد الحس أو الشكل أو عناصر القص . ويلاحط الناقد عدالرحيم محمد عبدالرحيم و أن اللغة الإصطلاحية في بجال النقد القصصي في الوطن العربي لاتتميز بالدقة والترحد والتبيوع، بل هي قريبة من اللغة التي يعملها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها، وتعدد المدلولات التي يعملها اللغة الله والصطلاحي الواحد وداتيتها على نحو أدى لل غموض دلالات هذه اللغة وقبيبها» تم يعنو أسباب هنا التقلقل إلى أن الساحث في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غربة الأصل، وأنها ترتبط بحركة المحكر الاوربي، وتسير بسبب تطوره العام، فمن بين خسيانة مصطلح أخرجت من أكثر من مناة كتاب عن الشد القصصي في الأدب العربي، وجد أن شلاتين مصطلحاً تحمل مصامين عربية الأصل، وثالث والشمولة و «المقاص» و «المفاوت» «الشكل والمضمون» عربية الأصل، مثل «السادرة» و«المفاص» و «المنازي» و «المقاص» «الشكل والمضمون» أخر هو تعدد البئات الثقافية العربية وصلاية الحدود المضنوعة بين الأقطار العربية .

. أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هـذه المصطلحات في الـوطن العربـي، فقد ارتبنت مـذ بدايـة النهضة الأديــة بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي.

يضاف الى ذلك كله حسب رأي ألناقد عبدالرحيم، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقترضة من ميادين احرى، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامة. (١٠)

أما المسرّامل الأنجابية النقدية التي ساهمت في تطور النّفصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينسات والثيانينات مع اكتشاف قــوانين القص والسرد، بتأثير النقـد الشكلاني والمناهج الحديثة المتلونة به، واكتشاف السرد العربي، واكتشاف الهوية من خلال القصة، أي التقدم بانجاه عاولة فهم ذاتي لفكرة القصة:

ولاشك ، ان اعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب ، هي أساس هذه المحاولة . ٣- حوار الرؤية الفكرية والفئية :

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب، ونلحظ في حصيلة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي:

. غليـة القصة المترجّمة أو المقتبسة أو المعدة، وانتشــار القصة التي تليي حاجــات الإعلان ولاسيا الصحافة في الــوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكل القصة العربيــة الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الإعلامي ان صح التعبير.

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكل القصة المربية الحديثة بشهوة التطلع لل 9 المالمة ، على أنها تحضر وتحديث، فصار الشـوق لل النرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بـأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها. وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين، (مانزال نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية على وحمالِتقريب)، تمديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهمو يطوح بتجاريه الإبداعية توفيقا بين وجوده القومي ووجود حضارى يطمح لل أن يكونه في خضم المؤثرات الاجتبية عا دعا القصاصين للى المرارة التي لاتعرف الحدود والشك الذي لايعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم (٢٠٠ الفكرية والسياسية من الغرب، فنشأت في حضن هذه التجارب الاتجاهات الواقعية (التي تعني فيا تعنيه النضج الفني ووضوح المرؤية) فرق ركام القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمفامرات (العجائب والمصادفات وإتفاق مقادير الجياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الاوائل هي رجود المثقف في مجتمعه وعصره تماما، فاكتشاف التقدم الاوري قد حصل قبل عقود من الرمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضر والانتقلال الذاتي ولاسيا الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتهروا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم الماطفية مثل المنفلوطي أيضا الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب الا مؤخرا (١٩٠١)، على ان سنوات مابعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته ازاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجا، ظهر على استحياء حينا (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى تقبله على أنه المتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بداءة تشكل الانجاهات الفنية اعتيادا على الناكسي، ولاسيا تطبيقاته الستالينية، ثم مالث أن نقم عليه ناقمون بحرقة وكأثه أثم، ويجد المتبعون أصواتا رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحزبة قومية مرجعة عا مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند لل:

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أبحد الطرابليي انقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجرى، التي قدمت الى السوربون لنيل شهادة دكترراه الدولة عام ١٩٤٥ بداءة الاهتام التقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دورا نقديا بارزا من خلال اشراف مؤلفها، منهجا وتطبيقا، على اطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب عن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيه بعد، في الثمانيات للمصطلحات الشعرية أو السرد، الانتشار ترجة وتعريبا (١١٥).

وأذا كان الطرابلسي، قد كتب اطروحته بالفرنسية والرجل أنسب لل التفكير التراثي منه للي المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء اطروحته بلغته الفرنسية لل اليوم، فان دورو الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ماكتبه عبدالقادر القط (٥٠٠) في اطروحته التي ترجمت مؤخرا لايفارق مسعى الطرابلسي، الأمر المذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية (٥٠١) والتأليف الغربي في النظرية الأدبية فيها بعد، اذطهر لأول مرة دراسات في نطرية القصة في الثيانينات (٢٠٠٠ أما المقالات عن مثل هذه النظرية فتهدت السبعينات ميلادها ٢٠٠٠ .

Y) بروز التفكير الأدي بالقصة، وبوادر التنظير المعرق والإبداعي بالتنغل القصعي العربي، منذ مطلع السبعينات، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي، ولعل كتابات نبيلة البراهم والمسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذى صنعه فلاديمير بروب كان الأسبق بالنسبة ليراهم والتي المسترف الذين أعاد تودروف طبع أعالهم في باريس في متصعف الستينات ليترجم قسم كبير منها الى العربية في آواخر السبعنات (وداء وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثانيد الكبير لمؤلاء الشكدلانين ومن سار في فلكهم على التفكير المسري بالقصة. ولاسيا جهود التأصيل والالتفات كليا أو جزئيا لوعى التراث القصصي في فهم جديد (۱۳). وفي هذا الاطار نتوقف عند جهود نقد النقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقلد المرب حيث أتجه التوثيف وإعهال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حوله (۱۵).

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنية استنادا لوعي القاص العربي منذ بداء اقباله على الكتابة القصصية كيا لاحظنا في الفصل السابق، فقد ظل الصراع مستمرا حتى البوء ولكن العقدين الأخيرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنيية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القهمة الغربية، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعرار والغيزو والعدوان)، فترايد نقد المركزية الأوربية، وأدت هذه التطورات بالمقابل للى اشتداد عود آداب العالم الشائد، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وافريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وسونيكا ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأفربية.

" لقــد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكــلا أدبيا مفتــوحا على مجتمعهـا وعلى المستقبل، لاترتهن بشكل مسبق، ولا يفهم واحد لسيرورتها في الآداب القومية .

أما في راهن القصة العربية الحديثة، فتظهر الاختيارات التالية:

ليل الغربي على الرغم من وعي التراث والسرد العربي وامكاناته كها هو الحال مع جبرا البراهيم جبرا المالية على الميل المال المع جبرا المالية الم

لله المتراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كها هو الحال مع عبدالسلام العجيلي وعز الدين المدني واميل حبيبي عل سبيل المثال ٥٠١)

ـ وبين هذين الميلين، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التي لاتعني بهذه المشكلة كثيرا، فتكتب القصة على أن تراث القياص العربي هو تراث الانسانية كلها، مستوعبا تراثه ومستمدا من امكاناته الهائلة المقدرة على ابداع حداثة القصة كيا هو الحال مع ادوار الحراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبدالرحن منيف (١٠٠). ٤ منسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:

تشير تجريد أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ لل المسار الذي قطعته القصمة من التأثر بالقصمة الأجنبية، لل الصراع مع الأشكال التقليدية، لل مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المرددات الشعبية والامثولات الدينية والفلسفية، بالاضافة لل تراث القصة العالمي . لقد قدمت أعياله رصدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه ، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه ، عما جعل ناقدا يعد الرواج الكبير لأعياله قيمة تستند لل القيم الفكرية والفنية ، اذ تباع أعياله أكثر من أي كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالاضافة لل انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجهاهير لتكون أعياله أداة توصيل ونقد ووعي (١٠٠).

ويلمس المرء تعرجات هذا السار في أمرين:

اً عَرِجٌ مُوقِقَهُ مِن المؤشر الأَجنبيُ من الاستسلام لـه لل نقده لل تَثله عنصرا من تجربته الله ٢٠٠٤.

٣- تجاوز الموروث التراثي السردي والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية ، الى ابداع لفته الفقه المنافقة المنافقة

1. غربة الشكل الغربي للقصة ، فقد كان القصاصون العرب الأوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوربي ، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب ، ثم برزت ارادة الاستقلال الفكري والثقافي التي تصارعت لل مدى طويل لما بسته بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وازيائه ، ٢٠٠ على أنه نادرا ما نجا قاص من هذه المودات والأزياء في الحسيسنات والستينات على وجه الحصوص ، نحو تقليد عمل غربي كها هو الحال مع روايات كولن ويلسون ، والأنب الموجودي ، وأدب العبث (الماحمقول) ، ولاسيا رواية «الساعة الخامسة والعشرون» ، ولاننسى بأي حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكتر والمنف، أو «رباعية الاسكندرية» لمداريل .

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربي الحديث أمام الشكل والسرد، الا أن الحيرة والتردد لم يستمرا طويلا، حيث اكتشاف لغة السرد العربي ووعيها في الإبداع القصصي والنقد بها فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والاسلامية (٢٠١).

٥_الصراع الفكري والايديولوجي:

عنى القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكري و الأيديولوجي الذي أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدية ونقدية ماتزال قائمة.

ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوه والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت القصة أشكالا صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت القصدة بمهات تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانفياس بالترفيه والتسلية المجانب والمدموع في الروايات العاطفية والروسانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي وقصص المعجانب والمدموع في الروايات العاطفية والروسانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الانجامات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، الالحاح على تـوظيف القصة الذي أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة الفاتية والروايات الاجتهاعية. ولم ينح من الحاح الروظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتهاعي للفنات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومشاهم البارز المنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزائهم وبجمع اجتهاعية ، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزائهم وبجمع عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الموجدانية الباكية الحزينة «المظرات» أو قصصه التي عربها عن المؤسية على طريقته المرحدة بالخواب أن الالحاح على الوظيفية بتأثير مشاكلة الرواية التاريخية والرواية الطبيعية الفرسية والقصص الروماني الألماني والقصص الروبي الكثير. فقد شغل أبرز كتباب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعالات البشرية الى يعاجون أوضاعها في عتمع متغير.

ثم مالبث أن اتخذ الصراع الفكري و الآيديولوجي مسارب أخرى في المرحلة الثانية مع ينوع الاتجاهات الفكرية وتبلورها فيا بين الحريين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحيين والاتجاهات الفكرية (٢٠٠٠ فكانت المكونات الجنينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت في الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والأصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزاوجة كها هو الحال في الاتجاه القومي ... الوجودي، أو الماركسي المغرويدي . . . المخر . . . المخر . . . المغر المغر . . . المغر . . . المغر المغر . . . المغر المساحدة المناسخة المناسخة المؤويدي . . . المغروية المسلفية المناسخة المؤويدي . . . المغر المغر المغر . . . المغر المساحدة المساحدة المساحدة المناسخة المناسخة

لقد تأجع الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات النبشير و التحزب والالتزام وحرية الأدب والأدبب الذي دار حول الراهنة حدرسة في الأدب والنقد، اذ التبست الرواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والايديولوجي بين عملي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من فضاياها تأثير البيرويستريكا (٤٠٠). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات متافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعاة الموية الانصياع للمؤرات الأجنبية استلابا آخر يصوق طاقات الأدباء العرب وعرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل المقل العربي عن العطاء والإبداع العلمين والأدبين، بينما تشبث دعاة التنوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهبا والتي فهمت على أنها استمرار للجدانوفية والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. و والأدب والإدبيونة في

سورية ، في السعينات، صورة للصراع الفكري والأيديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مطاهر من مطاهر من مطاهر من مطاهر من مطاهر من الأحوال أن الصراع هذا أو خد على الرغم من انصباع عملية على الرغم من انصباع عملية على المنافقة الخربية والاشتراكية ، فإل كتابا من موع احوار في علاقات الثقافة والسياسة المائة من سجال وحوار مين المتقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالمرجة الأولى ليوائم بين تخوم لماسياسة والسياسة والمرواية بالمرجة الأولى ليوائم بين تخوم لماسياسية وآفاق المارسة الأدبية .

ان مواقف حسين مروة وجلال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أسرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، ختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقترابهم، بين آراء حسين المروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضموء المنهج الواقعي» ومقالته الأخيرة حول الواقعية الماسة (بحث عن واقعية الواقعية)، اذ اعترف مروة باهمية البحت المستمر في الواقعية معتقدا الله المخصومة حول أمر الواقعية لم تجد معاه ثم الاتكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرف الموركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه سعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصرا في دائرته المقلمة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا اليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كلمه لل دعوات التجدد والتحول الآتية من نبم الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم (١٠٠٠).

بينها جاوز المالم أدواته القديمة مستعيناً بمناهج حداثية غربية كالبنيوبة التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتبابه الأخير «شلائية الرفض والهريمة ٢٠٠٠ أمما جلال ضاروق الشريف، فلم يغادر مواقعه القديمة معتمدا على الشعبارات والكلهات الكبيرة والفهم الحاهز للمعلية الأدبية والإبداعية، بل انه أعاد عنوان جدائوفيسا لكتبابه الأخير «ان الأدب كسان مستولا ٢٠٠٠).

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في السنينات دعا كبار القصاصين لل بجاراتها ، فكتب الحكيم أعالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب ، بأثواب علية ، كما في مسرواياته ((كبنك القلق)) . والحوارات السردية الكثيرة ، وعمد نجيب عفوظ الل تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كها في رواياته الذهنية والاجتهاعية في الستينات . وفي خضم الصراع الفكري والإيدلوجي تمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخيذ منها ، أو الانفتاح عليها باعتدال ، في مدار الهوية ، اذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى ، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط اللي ينفي وعي اللذات أو يسربله في أوهام عصرية وحضارية زافضة ، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا ، ليبرزوا اعتباد القاس العسري الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحدو جلي وواضح في العقدين .

هوامش واحالات:

 ا) طهرت هـده الدواسة لاول مرة ضمن منشورات البحوث والدواسات الصلية بالقاهرة ١٩٧٣ ، أما طبعتها الثانية والثالثة (للصورة عى الثانية) فهي الأكثر شيوعا .

نظر ـ

الخطيب، د. حسام: سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية_دراسة تطبيقية في الأدب المقارن_مشورات اتحاد الكتاب العرب_دمشق ١٩٧٤ .

المحيري، د. كوثر عبدالسلام: أثر الادب الفريسي على القصة القصيرة ـ سلسلة دراسيات أدبية ..
 الهدامة للكتاب .. القامة ١٩٨٥.

ونلاحط أن دراسة السعيري تأويلية تقليرية بمعنى الها لاتدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل فعل الحطيب على سبيل المثال. أسا مقارنة الترجمات لبعض القصمص الفرسي فتنعم في تقعي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باس المؤثرات على التعكير الامي بالقصة أو عاوستها الامن باس ضيق.

٣) انظر أبحاث على عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود دهني وسواهم.

واذا أردنا أن نشمل الملاحم والاساطير والقصص العربية في غير الجزيرة العربية قبل الاسلام فيمكننا أن شير إل ملحمة حلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شيالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقـاص العربي. تعطر على سبيل الثال: بعض أعيال لوكيوس أبـوليوس ــ تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور على فهمي خشيم) ــ المنشأة العامة للنشر ــ طرابلس ــليبا ١٩٨٤.

 ك) بركات، د حليم: ألمجتمع ألعربي المعاصر - بحث استطلاعي احتهاعي - منشورات مركز دراسات الوحدة العربية - يبروت ١٩٨٤ ص ٣٦٦.

٥) النشأة والتحول_ص ١٠٨. ١٠٩.

(1) hdg

السحار، عبدالحميد جودة: القصة من خلال تجاري الذاتية - مكتبة مصر - دار مصر للطباعة -القاهرة (د. ت). والكتاب بالاصل محاصرات القاها السحار على معهد الدواسات العربية بالقاهرة.

_مينه، حنا: هواجس في التجربة الروائية_مشورات دار الأداب_بيروت١٩٨٢.

_مينه ، حنا . كيف حصلت القلم_منشورات دار الأداب_بروت ١٩٨٦ .

۷) انظر :

_عفوظ، نجيب: أتحدث اليكم_دار العودة_بيروت..١٩٧٧ (اعداد وتقديم صبري حافظ).

_جبرا_ابراهيم حبرا: الحرية والطوهان (١٩٦٠)

الرحلة الثامنة (١٩٦٧)

النار والجوهر (١٩٧٥)

ينابيع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طعة والسنة المذكورة هي تاريخ أمل طعة.

العجيل، د. عبدالسلام: أشياء شخصية دار صحافيا ـ بروت ١٩٦٨.

_العجيل، د. عبدالسلام: السيف والتابوت_مشورات وزارة الثقافة_دمشق ١٩٧٤.

_الربيعي، عبدالرحمن: مُدخل لتجربة عبدالرحن محيد الربيعي القصصية في ٣٨ حواوا_دار القضايا_ بعرب ١٩٨٤.

```
٨) انظر:
```

_حقي ، مجمى . فخر القصة للصرية مع صت دواسات أخرى عن نفس المرحلة _ الكتابات النقدية ١ ... المناللم، بة العامة للكتاب القامرة ١٩٧٥ .

_ الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة _ الانجلو المسرية _ القاهرة ١٩٦٧ .

_ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية_دار الأداب_ط٢_١٩٨١.

_الربيمي، عبدالرحن: الشاطىء البعيد_وزارة الثقافة والفنون_دار الرشّيد للنشر_بغداد ١٩٧٩.

_سليهان، نبيل: الراوية السورية _منشورات _ وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٧ وحتى عندما تناول حقي أو

الشاروني أو الربيمي أو سليان تجربتهم في مقالات، فان تناولهم كان وصفيا، ولتجربة واحدة غالبا، بالدرحة الاولى، انظر:

د الشاروني، يوسف: ما حظات على محموعتي ((المشاق الحسة)) و((رسالة للى امرأة)) في كتاب ((الحرف والشجاعة - دوامات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة ... القاهرة - ١٩٧١ مر ٢٠-٢٠.

ي سليهان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) المدد ١٢٩ - ١٣٠ - كانون

الثاني..شباط ١٩٨٧ ض ص٢٩٦..٣٢٦ . ٩) لاشك ، ان دراسة عمد يبوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال ، ويعض الباحثين الذين تلوه كانوا

١٠) سبل المؤثرات الاجنبية ـ ص ٩.

١١) القصة في الادب المربي الحديث ص ص ٣٣_٣٣.

١٢)انظر:

_ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر .. ص ص١٢٧. ١٥٢.

. التصور الفني لشكل القصة . ص ص ٢٦-٢٢.

_ تطور الرواية العربية الحقيثة في بلاد الشام ـ ص ٧٠. وانظر أيضا:

على زاده، للبرا: تشيخوف في الأدب العربي في عملة الموقف اللايي (دمشق) العدد ٢٧٣_٢٢ ـ تشرين ابل ونشرين ثاني ١٩٨٩ ص٣٦. ١٨ .

١٣) أثر الأدب الفرنسي على القصة ـ ص ٨١.

١٤) تقسه _ ص ٧٩.

١٥) نفسه_ص4٤.

١١) نفسه ـ ص ص ١١٩ ١١٩٠١ .

وتشير للبراعلي زاده في مقالتها للشار اليها مسابقها التشيخوف في الأدب العربي، عن تأثير واضبح لتشيخوف على قصاص للرحلة نفسها لل حد للطابقة في بعض القصص، ولكنها تلكر في الوقت نفسه:

ان أولئك القصاصين قد كيفوا المرضوعات لأشكال تلبي الذوق الفني والاجتهاعي السائد آنذاك.

١٧) انظر:

_ادريس، سماح: رثيف خوري وتراث العرب_منشورات دار الأداب_بيروت١٩٨٦.

_ دكروب ، عمد : شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الخليثة ــمؤمسة الإبحـاث العربيـة ــ ييروت ١٩٨٧ ــ ص , مر ١٩٦١ــ١٦ (فصل معوان : رئيف حوري المنور الموسومي) .

١٨) آنظر تصريحات هاني الراهب وغادة السيان على سبيل المثال وهما الموصوفان ماتباع خبج الحداثة، في
 ــسمار المؤثرات الاجتبية عن ص ١٧٧- ١٩٠.

وثمة تصريحات حديدة تفوق دلك في كتبها التي جمعت فيها معض المقابلات معها.

_السيان، غادة. _تسكع داخل جرح

ــ البحر يحاكم سمكة .

ـ القبيلة تستجوب القثيلة .

وقد ظهرت هذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السيان ـ بيروت في عدة طبعات (سلسلة الأحيال غير الكاملة)

وانظر أيضا:

_ الراهب، هاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتبابة القصصية_في مجلة «الكرمل» (نيقوسيا) المددم (١٩٨٣) ص ص ٢٦٤-٢٢.

لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفية في أن القصة الواقمية الجلديدة انها هر انمكاس لفقدان الشحصية المجتمعية للهزيمتين)) . ـ يقصد هزيمة ٤٨ وهزيمة ٦٧ ـ والقصة برأيه انها تستمد شكلها وسيتها من شكل المجتمع وبيته .

ومن هذا الواقع تبحث نطرية القصة. وصلاً المُعنى بجد الراهب أنْ ثمة تطورا كبرا بين القصة العربية حتى متصف القرن المشرين والقصة العربية فيا تلاها اذ استبللت قيم بقيم ورؤيا برؤيا وبية اجتهاعية بينية اخرى، ثم وصل لل ما يمكن تسميت بالراقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصادمي بين الواقع والفن حيث ما سهاه القصة الانفجارية والقصة المركبة على سبيل لمثال.

الشارويي، يوسف: دراسات في القصة القصيرة ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ١٩٨٩ ـ ص ص ١٠١ مـ ١ - ١٩٨٣ ـ ١٩) ان ابرز دارسي السرد المربي هم من النشاد المرب الذين فهموا تراثهم جزما من تـراث الانسانية وان

٢١٩) إن أبرر دارمي السرد العربي هم من المصاد العرب الدين فهموا فراتهم جوءًا من المناهج التقدية في حصيلة تطور العلوم الإنسانية من جهة ووهي الهوية من جهة أخرى .

انظر

_أبوهيف، عبدالله: وجوه عربية في النقد الابي عبدالفتاح كيليطو في جريدة الثورة، (دمش) _ العدد ٥٠٣٦-٨٥ تاريخ ١٩٨٩/٨/١٣ و ١٩٨٩/٨/١٠ .

 ٢٠) ما يزال النشاش عتدما حول النهضة والتحديث في الثقافة العربية. ومن الصحوبة بمكان حصر اتجاهات الدرأي حول هذه الاشكالية. ولعل ما ذكره حافظ الجيالي حـول محاورة النفس يلخص الحجم الباهظ
 للاشكالة قال:

((ويكاد الانسان هنا أن يستعيد كليات الرئيس الفرنسي السابق بومبيدو، في أحد مؤقراته الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة المرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وبغس رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمه، فلا يجاب الا بأن هذا الرقم لم يعد مستخدما ويظل مصرا على طلب صاحبه به، وكذلك الأمر في العرب: , انهم يتنظرون الفرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونه، ترى متى يترك الحوار الخارجي للمطل أبديا، ليبدأ الحوار مع الذات وحدها . وهي الوحيدة القادرة على التأليبة))؟

انظر المُقالمة وعنواتها ((حوار الحضارات بين الـواقع والامل) في ((الوحدة)) (باريس)_السنة ١ العدد كانون الثاني ١٩٨٥ - ص ٢٤.

وانظر أيضاعل سبيل الثال.

مندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت منيسان ١٩٧٤).

وقد طبعت أعهالها حامعة الكويت في الكتاب في العام نفسه

ـ ندوة ((التراث وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة ـ أيلول ١٩٨٤).

وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعهالها في كتاب في العام التالي

_ زيادة، د. معن معلم على طريق تحديث العكر العربي .. سلسلة عالم المعرفة _ الكويت ١٩٨٧ .

٢١) إن الامتعراب السوفييتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاحناس الادبية العربية الحديثة

lide:

_ أبو هيف، عبدالله: الاستعراب السوفييتي وقضية تطوير الاجناس الادبية المربيةالحديثة في ((الثورة)) دمشق_العدد ٢٠١٧هـ(٢٥ م ١٦ /٧/ ١٩٨٩ و٧٦ /٧/ ١٩٨٩ .

۲۲) انظر تقديم محمود طوشونـة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون الصاصرة)). دار الجموم للنشر ـتونس_١٩٨٤ ص٢٠

٢٣) المعدر السابق.

٢٤) دراسات في القصة القصيرة ـ ص ص١٠١ ـ ١٠٩ .

٢٥ لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يبر مطوا ميكانيكيا بين القصة والمجتمع تحت تأثير العهم الستاليني الجلدانوني للادب. ومن أبرز تلك المحاولات كتاب عمود أمين العالم وعبدالعظيم أسس ((في الثقافة المصرية)) المذي وحد لـه تطبيقات في بعض الاقطار المربية كها همو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في كتابه "

_ السهم والدائرة_مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات _دار العاولي بروت ١٩٧٩ .

۲٦) انظر:

_الحُطيب، د. حسام: القصمة القصيرة في سورية _ تضاريس وانمطافات _ منشورات وزارةالثقافة دمشق 19A7 _ ص صريح - 0 .

٧٧) انطر: __حوامدة، د. مفيد: المسرح ومشكلة التبعية . في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد١٧ _ العدد ٤ _ آذار

..حوامده. ۱۹۸۷ .

(٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالاتكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروسر) (محمد) (خفيز) الرواية (Monvanon) ((خفيز)) الرواية (Monvanon) ((خفيز)) الرواية (Monvanon) (وفترحا تبني للمصللح الثاني نظرا الأسارت المؤدية منسية أو فلسفية . حول السبب الذي يجمل الرجال يسلكون على هذاالنحو أو ذلك أي بتمبير أشمل . نظرية في التمليل . وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والترسكوت وايتكمب في كتابه ((دراسة الرواية)).

. _ بوسطن (١٩٠٥/ ص ١٩). دعا التحفيز بأنه ((مصطلح في يلل عل السبية في حركة العقدة، و بخاصة في يتعلق بترتيبها الفني الواعي)).

_نظرية الادب_ص(٧٢٧ ٨٤٤).

٢٩) سليهان، نبيل: مساهمة في المقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٢ ص ١٠.

٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها ـ ص ٢١.

٣١) نفسه . ص ٢٢.

٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ـ ص١٣١ وما بعدها.

٣٣) الفيصل، سمر روحي: من رواد القصة القصيرة في سورية، محسد النجار ١٩٠٧ ـ ١٩٦٢ . في ((المؤقف الادبي)) (دمشق) المدد١٣٥ ـ ١٦٣ - تشرين الاول وتشرين الثاني١٩٨٤ - ص ص٩٤-٩٤ .

٣٤) حبيشة ، د. هـدى: ماذا في أدب احـــان عبدالقدوس؟ في ((العكر المعاصر)) (القاهرة)ـــالعدد • ٤ ص ص ٩٤.٨٧ .

لقد أعادت هدى حيشة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسى أو رخيص على التعاد أعادت هدى حيشة القيل والقال حول سيل النساء والشباب، أو أنه وضع على سيل المثال، أو أنه المتغل مهارته الحكاية في اثارة أحاسيس القراء ولا سيل النساء والشباب، قد أنه القيل والقال الالوابة للرواح، ولا سيل اعتماد أساما على مقدرته الحكالية وقصه الماهر وسرده التمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحياما في مفاصل التغير الاجتماعي، ولكنها وجدت أيضا أن هله حداد المهارة وضعت لغير متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيص ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين لل حدما هما (لانم ، جهم) ولا تطفى والشمس).

٥٣٥ انظر على سيبل المثال الملتقى الحربي الاول للابداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول
 ١٩٨٨ تحت عنوان ((الابداع والهوية القومية)) في: ((البوحلة)) (الرباط) ـ السنة ٥ ـ العدد ٩٠٥٥ تموز ـ
 ١٩٨٨ .

٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس١٩٨٢) . ولم تطبع في كتاب بعد.

۳۷) نظر، د. عبدالحميد: القصة اليمنية الماصرة (۱۹۳۹ ـ ۱۹۷۱) دار العودة ـ بيروت ۱۹۷۷ . ـ الأزرض ، سليبان : دراسة في القصة والرواية الارديية . دار ابن رشد ـ عبان ۱۹۸۵ .

ــــالهاشمي ، بشير : خلفيات التكوين القصصي في ليبيها ـــدواسة ونصوص ـــالمنشأة العامـة للنشر والتوزيم والإعلان ــطراباس ١٩٨٤ .

(TA
see: kilpatrick Hilary The Arable Novel-A single tradition in Journal of Arable literature E.J.Brill - leiden.Vol.V - 1974.n.107

- kilpatrick Hilary the MoQern English Novel, Ithaca press, London, 1974 [preface]

- kilpatrick Hilary, Tradition and Insovation in the Fiction of ghavan kanafani Journal of Arabic Literature,
 E.J.Prill Leiden VOL VII, 1976.P 64

ومثل التقديرات أتطور الرواية العربية في مصر موجودة على سبيل المثال في كتاب.

Sakkut Hamdi, The Egyptian Novel and Its Main Trends from 1913 to 1952. The American university in Cairo press, Cairo U.A.B 1971.

٣٩) انظر ٠

ـ الرواية العربية _ مقدمة تاريخية ونقدية . ص ٤٣

شاجال , فلاديمير: لماذا ترجت موسم الهجرة الل الشيال الدوسية (ترجمة د. عبدالكريم عبدالصمد) في (المؤقف الادمي) (دمشق) العدد ٢٧٠ ٢٢ أب_ايليل ١٩٨٩ .

من ص ٥٩ ـ ١٤.

وانظر نقدنا لترحمة كتاب روجر آلن:

.. أبو هيف ، عندالله . الرواية العربية ٬ ملاحظات وتصويبات في الثورة، دمشق.. ١٩٨٩ .

٠٤) الأدب العربي: تعيره عن الوحدة والتوع _ ص ٢٨٣.

٤١) نفسه ــ ص٣٠٣ وما يعدها.

٤٢) فكرة القصة. ص ٤٨ وما بعدها.

٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة _السنة ٢ المدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ . انظر أيضا *

_القصة في دولة الامارات العربية المتحدة_السنة ٣٧ العدد ٩ _أيلهل ١٩٨٩ .

وخلال هذه العقود الأرمعة أصدرت الأداب؛ أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد ، ولكننا آثرنا المقارنة مين هذيي العددين لحلاء الصورة .

٤٤) الرواية وفي القصى المجلد ٢ ـ العدد ٢ أذار ١٩٨٢

_القصه القصيره اتجاهاتها وقضاياها_المجلد ٢_المند ٤_ايلول ١٩٨٢.

٥٤) سليان ، بيل القد الادبي في سورية ح ١ دار العارابي بيروت ١٩٧٩ .

انظر ايضا: أبو هيف ، عبدالله. الأدب والتغير الاجتهاعي في سورية ــاتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٩ .

_سلطان ، د. جميل : فن القصة والمقامة_دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لاول مرة عام ١٩٤٣ .

. ٤٦) عبدالرحيم ، محمد عبدالرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي في وفصول» (القناهره) المجلد ٧ المدد ٣ وغ نيسان_أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ - ١٠٦ .

٤٧) انظر على سبيل المثال:

_الحكيم ، توفيق . زهرة العمر _القاهرة ١٩٤٣ .

_حسين ، طه : جـ٣_دار المارف_القاهرة ١٩٧٣ .

_حتى ، عِيى : اشجان عضو متسب : سيرة ذاتية فى مؤلفات القصص ١ ــ الهيئة المصرية المسامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥ ص ص ٩-٥٦ . ٨٤) انقط :

_شلش ، د. علي : (اعداد وتقديم) سلسلة الأعمال المجهولة مصطفى لطفي

المنفلوطي . دار رياض تجيب الريس للكتاب والنشر _ لندن ١٩٨٨ .

_أبو هيف ، عبدالله: المتفلوطي سياسيا_ف فالثورة ومشق الصدد ٥٠٨٠ تاريخ ١٤/١٠/١٩٩١ ص. ٩.

١٩٤) صبيحي ، عيى الدين : الشاعر العلامة أبحد الطرابلني والنقد الإكاديمي ف «الـوحدة» (الرباط)
 السنة ٥ المدد ٩٩ ص ص ٢٠ ١ - ١٧٥ .

وعما يجدر ذكره آن الآلتباس في مفهوم الشعر والشعرية ، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة ناتج بالدرجة الأولى عن التباس المصطلح والنهجية القائمة بتأثير البيروية والتفكيكية وما بصدهما دون الوعى بالتراث ، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باختين فقضايا جاليات ديستويفسكي» .

أنظر:

- بماختين ، ميخائيل : شهرية دستويفسكي (ترحة جميل نصيف التكريتي ـ مواجعة حياة شرارة) دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٦

٥٠) القط ، د. عبدالقادر: معهوم الشعر عند العرب (ترحمة د. عبدالحميد القط) دار المعارف_القاهرة ١٩

٥١) انظر:

- عدة مؤلفين · نظرية الرواية (ترحمة د. انحيل بطرس سممال) الهيئة العامة للكتاب __ _ القاهرة

.1471

– ويليك ، ربيه واوستن وارين . نطرية الأدب ـ (ترحمة عيى الدين صبحي ومراحمة حسام الخطيب) وزارة التعليم العللي ـ دمشق ١٩٧٢ .

- جود هالبراين: نظرية الرواية (ترجمة محيى الدين صبحي) وزارة الثقافة _ دمشق ١٩٨١ .

وكان صدوره في أواخر الحمسيات كتاب مترجم عن نظرية الأمواع الادبية انظر: عود ، د. حسن (ترجمة) : نظرية الأنواع الادبية متشأة المعارف مالاسكندرية ١٩٥٦ _١٩٥٨ .

وكن الشلك ال ترجمة كتاب فالصبوت المنفرده لعرامك اوكونور عبام ١٩٦٦ من أهم الانمطافات في وهي
 فن القصى، أما أول كتاب عربي مؤلف حول بطرية القصة فهو:

- المرزوقي ، صمير (وزميله حيل شاكر): مدخل ال نظرية القصة ـ سلسلة علامات ـ المدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الحزائر) ١٩٨٥ .

وكان قد أصدر يوسم الشاروي كتابًا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظري في القصة القصيرة:

- الشاروني ، يوسف القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا- كتاب الهلال القاهرة ١٩٧٧ .

٥٣) انظر:

- المسدى ، عمدالسلام . النقد والحداثة مع طليل نيبلوغرافي - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ . - الخورى ، بولس: النراث والحداثة ، معهد الانهاء القومي - بيروت ١٩٨٤ .

وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقاولات التي ظهرت في السبعينات قد أشارت لمانسميه بالتنظير للقصة والسرد والحكاثية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة في أن معا . كيا هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ورشيد الغزى وسواهما .

ثم ظهرت أثناء دلك وبعده الكتب التالية ، وهي شديدة الاهمية في سياق بحثنا . انظر:

- ألواد ، حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧١ .

-عصمور ، د. جابر: معهوم الشعر ـ دراسة في التراث الشعرى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ١٩٧٨ .

وغير بعيد عن دلك مابحثه شكري عزيز الماضي حول نظرية الأدب في التراث العربي - انظر:

ـ الماصي ، شكرى عزيز: في نظرية الادب سلسلة النقد الادبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .

وفي هذا المحال أيضا نشير لل أهمية دراسة السرد والحكائبة في القصـص الشميي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصمي العربي.

02) ابراهيم ، د. نيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ـ دار المودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس) ١٩٧٤ .

وهذا الكتاب ينطلق من منهج بروب في علم الحكاية وتشكلها، على أنه من أحدث المناهج المعاصرة في تصنيف القصى الشعير. ٥٥) نشر اراهيم الخطيب ترجمة لنصوص الشكلابين الروس لأول مرة في الدوريات الموبية في أواخر السبعيات ثم جمعها فيا معدق كتاب ((نطوية المنهم الشكلي)) المشار اليه من قبل .

كيا ترجمت في هذا الاطـار بعص أعــال النظرين الشكــلابين في الفوريـات لشلوفسكي وجــاكوســـون وايخسلوم مثليا جرى الحديث عمهم وعن انجازاتهم ويخاصة أثر وقاة شلوفسكى قبل سنوات .

٥٦) انظر بعص كتب نقد القصة التي التفتت لل البعد التراثي للقص، وكانت طهرت في الثيابينات:

- القداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلجامش - دار السوال بدمشق -

3486.

. عمو، أحمد · دراسات هيكلية في قصة الصراع ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ·

عدة مؤلفين: دراسات في القصة العربية ـ وقائع ندوة مكتاس ـ مؤسسة الإبحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٦ .

_ نـور الديـن، صدوق: النص الادي: مظـاهر وتجليات الصلة بالقديم ــدار اليسر ــ الـدار البيضاء ١٩٨٨.

_علوش، معيد " عنف المنتحيل الرواتي في أعمال امبل حبيبي ــ مركز الانهاه القومي ــ بيروت ١٩٨٨ . ٥٧) سليهان، نبيل: النقد الأدي في سورية ــ جـــا ـ مصدر سابق.

مصطفى، د. شاكر " محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الشاتية معهد الدراسات العربية العالمة القاهر ١٩٥٧ م ١٩٥٨ .

_أبو شنب، عادل: صفحات مجهولة في تاريح القصة السورية _وزارة الثقافة _دمشق١٩٧٤ .

_الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سواقيـ مصدر سابق. _أبـو هيف، عبدالله: الشيخ راغب المعالى وفن القصة _ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاحتماعي في

... إمو هيف، عبدالله: الشيح واحب العثياني وقين الفصه .. صمن تشابه 1917ه ب والتعير الاحتياعي في سورية)) مصلر سابق.

٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم: يناييع الرؤيا_المؤسسة العربية للدراسات والنشر_بيروت ١٩٧٩ .

حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الحصوص.

_اخسلامي ، وليد . المتمة الأخبرة اعترافات شخصية في الأدبُ دار طلاس _دمشق ١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينفر وليد اخسلامي من التنظير عا يجعلنا أقرب فل ادماج هـذه الاعترافات بـالقياس الادبي وسعى الكاتب في تنظير قوامه المعاير بالدرجة الأولى .

وانظر أيضا:

_اخلاصي، وليــد: اعترافــات في التجريــة الــرواتيـة في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩ـــ١٣٠) ص ص ١١٤١ــ١٥١.

٥٩) انظر:

_العجيل، عبدالسلام: السيف والتابوت_مصفر سابق.

_العجيل، عبدالسلام: أشياء شخصية _مصدر سابق.

_ الجرادي، ابراهيم (تحرير): دراسات في أدب عبدالسلام العجيلي - دار الأهللي - بيروت ١٩٨٨

... حبيبي ، اميل : ((أنـــا هــو الطفل القنيل)) أجـرى الحوار عمـود درويش واليـــاس خــوري في جلــة ((الكرم |)) (نيقوسيا المددا شناء ١٩٨١ ص ص ١٩٨٠ ـ ١٩٨

_المدنى، عز الدين: الأدب التجريبي_مصدر سابق.

- ٦٠) انظر على سبيل الثال.
- _هلسا، غالب: أدباء علموني_أدباء عرفتهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق)١٩٨٩.
- _ميف، عبدالرحم: شحصيات كالمخ تورط غيرها (أجوت الحوار سلوي النعيمي) في مجلة ((الكرم)) (نيقوسيا) العددة ص ص199-197
- الخواط، ادوار: على سيل التقديم _ في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٩٨٤-١٤ _ ص ص٥ _
 ١٤.
 - ٦١) _ محمد برادة ف: الأدب العربي _ تعبيره عن الوحدة والتنوع ص٧٠٧.
 - ۲۲) انظر بعض أحاديث نجيب محفوط في:
 - . انظ ، صبري (غرير): نجيب عفوظ: أتحدث إليكم ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧ .
 - ٦٣)_سبل المؤترات الأجنبية وأشكافا في القصة السورية ص ٢٤.
- ٦٤) .. تعد جهود عبدالفتاح كيليطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي، وقد سبقت الاشارة لمفض كتبه .
 - ٦٥) نجيب، د. ناجي: كتاب الاحزان_دار التنوير_بيروت١٩٨٣
- ٦٦ حناء د. عبدالله: من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنـان ـ النصف الأول من القرن العشرين ـ دار الأهلل ـ دمشق/١٩٤٧ . ص. ص. ٢٧- ٢١ .
- ٦٨) دراج ، د. فيصل : حوار في علاقات الثقافة والسياسة. منظمة التحرير الفلسطيية .. دائرة الإعلام والثقافة دمشق ١٩٨٤.
 - ٦٩) مروة، د. حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي دار مكتبة المعارف ببروت ١٩٦٥.
 ماتظ أسما
- _ مروة ، د. حسين : بحث عن الواقعية الواقعية ـ في ((الـوحفة)) (باريس)_السنة ١ العفد ١ _ تشرين الأول ١٩٨٤ _ ص ص ٤٧ ـ ٥ .
- ٧٠ العالم، عمود أمين العالم: ثلاثية الرضض والهزيمة ـ دواسة في رواية اللجنة ـ دار الكلمة بيروت
 ١٩٨٧.
 - ٧١)_الشريف، جلال فاروق: ان الأدب كان مسؤولا .. اتحاد الكتاب المرب .. دمشق ١٩٧٨ .



التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د. محمد محمد بنيعيش

من عميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتهاد المكتف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة .

وبعد، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسمان إلا أنه لم يكن يعرف منهجا منظيا ومواصفات كفيلة لضيان سلاسة التحصيل العلمي في أرقى مستوياته كها هو عليه الحال في عصرنا وحاصة في العلوم التحريبية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا اليوم بالعلوم الانسانية نحد أن منوسسها قد يدعون أنهم السباقون الى اعتباد الدراسة الميدانية كمسفد للتحصيل العلمي المؤسس الحذه النظرية أو تلك . وبهذاك الادعاء قد نحد إقصاء لمجهودات علهاء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وحاصه ابداعات المفكرين المسلمين في هذا الميدان .

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقف من البحث المداي وتوظيف الاستهارات والاستبيانات تبين لنا انه توحد نهاذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان.

" بالاضافة لل هذا فقد وجدنا تـوثيقا نوعيـا لهذا البحث ينبي بأحكام على طريقـة السند الحديثي وعلى واقم ونوعية وأحوال الاشخاص عمل البحث والتقصي

وَمن بِنِ أَهَمَ المُفكرين والباحتين المسلمين المذين شخصّوا لما هـذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الاسمانية نحد ابن حـزم الأنـدلسي ٣٨٤ هـــ معرض لمنهجــه كالتالي.

(1) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى
دراسة الظواهر ، هو كتابه «طوق الحيامة» وكصادة المؤلفين المنهجين حينها عرض ابن حسزم
لكتابه هذا كمان يبث من الفينة والاخرى بعض أهم أسس المهج الذي يحدد مستوى دراسته
وغايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحا أو تلميحا ، ومن بين أهم الفقرات المعرة عن
منهج ابن حزم في «طوق الحيامة» كقامون عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه
درم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثرون القول فيها موفيات على
وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعهات التفسير مثل الافراط في صفة التحول وتشبيه المدموع
بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم الموم البته وانقطاع الغذاء جملة الا أنها أشياء لا حقيقة لها ،

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية والمساناة الشخصية وانتقالا لل ملاحظة الآخرين والادلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث وذلك باتصال السند واعتهاد النقات في إيراد هذه الاخبار.

ولم يكن اعتباده في هذا الكتاب على آراء نظرية حالصة ونظرات فلسفية معروفة (' بل اذا آورد مكرة استدل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عم يثق به ، وذلك بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر ، " "

وحينها كان يكتب أمن حزم عن الحب كان واعبا بضرورة التخصص والوقدوف عند حدود الموضوع ، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية ، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانبا خاصا من حياة الانسان النفسية وإغهاماته الباطبية ، فلذا فكتاب «طوق الجهمة» لن يكون كتابا أخلاقيا من حيث القصد ولن يكون كتابا رواتيا أو بلاغيا يقف به عند هذه الجوانب من حياة الانسان ، وإنها هو كتاب نفسي بالدرجة الأولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان النفسية ، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها لل موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الامن بباب الايها أو والي وقد عند عد هذه المسألة ولا يتعداها لل موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الامن بباب الايها أو والي أو ذلك وفي هذا يقول : «ولو ولا أن رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أصلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من المطبوع بالتطبع وما يضمحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في مثله ولكنا أنا قصدنا التكلم في أرغبته من أمر الحب فقط وهذا أصر كان يطول اذ الكلام فيه يتغنى كثراء اثا.

فهر إن ذكر معض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فانها ذكرها من باب علاقتها بالحب وارتباطها به ارتباط الراحتين بالاصابع موظفا كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانساسة المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضع الحب، وهدا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب وليس كها ذهب اليه زكريا ابراهيم من أن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب والشاعر والمؤرخ آكثر عما تناوله من وجهة نظر الغليسوف والمحلل النفساني انها

فكها مر بنا أن قصده الاساسي هو تبيين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث ، ولتن كان هناك حضور مكتف لمثل هذه الموصوعات في الكتباب فإن ذلك لا يعي امكانية الاستفناء عنها في البحث العلمي اذ أن الشعر ما هو الا نموذج من نهاذج الاتجاهات النفسية الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد ، وإمراز مصداقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع وهذا فإنها لا نكاد نجد في كتباب وطوق الحجامة فكرة نظرية مفصولة عن حادثة شخصية أو تاريحية أو استنهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في المستنهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في السحت النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحطة الماشرة وعير المباشرة كها اعتمد منهج الاستبطان ، بالاصافة الى هدا فإن ممهج ابن حزم ممهج توثيقي في أبحاله (") وهذا التوقيق يقتضى ممه اينراد الاخبار" المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستناجات قطعية ومعضدة بالموتائق الملارمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم

من بين النهاذج التي تبين لنا قوة آلمنهج العلمي المتبع عند ابس حرم ندكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب.

وأَما العلمة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالطاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن وتميل للى التصاوير المتقنة فهي اذا رأت بعصها تشت فيه فإن ميرت وراءها شيئا من اسكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وان لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وإن للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية التها

فَبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في ايراد النياذج الأثورة والاحدات المعضدة لهذا المذهب النظري ثم يحتم دراسته بأبيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحت فيه . وهذه الإيبات كلها معمان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نمذكر من بينها معض أبيات هذه القصيدة النفسية التي كمان البعض ـ كها يمذكر ابن حزم ... يسميها «الادراك الموهم»

ترى كل صدب قائما فكيف تجد اختلاف المعاني فيا أيها الجسم لا ذا جهات وياعرضا ثابتا فير فان نقضت علينا وجوه الكلام فيا هو مذلحت بالمستبان

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حـزم شكل بحثا علميا موضـوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطـرات الخواطر كأحــاديث الأمـــار ، وانها هي سيرة ذاتية بناءة عَكي عن نفـــها وعن غيرها لكي تقيم نظرية أو تصدر كلمة تحوى جنسا ونوعا . . . الخــ .

وعندما كان يصب اهتهامه بدراسة شخصية معينة من أجل اقامة بناء نظري فإن اختياره لهذه الشخصية كان يقدوع على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومتانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أوالمراجعة ، ومن بين نهاذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس الا يتهمون في تميزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال لحسن اختيارهم ولا تقصير في حدمهم ، قد وصفوا أحبابا لهم في بعض صفاتهم بها ليس المستحسن عند الناس ولا يعرضي في الجهال ، فصارت هجيراهم وعرضة لاهوائهم ومنتهى استحسانهم ثم مضى أولئك إما بسلو أو بين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم استحسان تلك الصفات ولا بان تفصيلها على ما هو أفضل منها في الخليقة ، ولا مالوا لل سوها بل سارت تلك الصفات المستجادة عند الناس مهحورة عندهم وساقطة لديهم لل أن فارقوا الدنيا وانقصت أعهارهم حينا منهم لل من فقدوه ، والفق لمن صحبوه ، وما أقول ان ذلك كان تصنما لكن طبعا حقيقيا واختيارا لا دخل فيه ولا يرون سواه ولا يقولون في طي عقدهم يغيره " . . . وما أصف من منقوصي الحطوظ في العلم والادس لكن عن أوفر الناس قسطا في الادراك وأحقهم باسم الفهم والدراية "(أوعل هذا النهج سار في اقامة دعائم دواسته في الكتاب وكثيرا مايأتي بذكر الشخص المستشهد بحالته النفسية أو العاطمية الخاصة مقرونا بدكرمكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث كل يعربهن للقارىء بأن هده الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمير والرمي في عهاية وإنها هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يعمل أن تمثله الموضوعية . ولربها هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته ، قد يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة ، أذ أنها لم تخل من تقائص اذا قسناها بالمنهج الذي يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة ، أذ أنها لم تخل من تقائص اذا قسناها بالمنهج الذي يتخطى مستوى بعض الدراسات الحليثة ، أذ أنها لم تخل من تقائص اذا قسناها بالمنهج الذي يتخطى مستوى بعض الدراسات الحليثة ، أذ أنها لم تخل من تقائص اذا قسناها بالمنهج الذي يتخطى ما بي حرب من حيث اكساب المطالم للكتاب الثقة بالتناتج المحصل عليها .

ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .

١) فالمنهج الذي سلكه مثلا فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) التركيز على شخصيات عددة لاتتعدى أصابع اليد الواحدة، وخاصة شخصية هانز الصغير الذي كان يمثل محور دراسته كلها ، لايقيد العلم اليقين بالتتاثج المحصل عليها من خلال هذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات (٣) اذ أن طريقة التحليل هذه التي شملت شخصية هانز الصغير كانت تعتمد على الاحتمالات أكثر نما يفيد القطم بصورة برهانيـة على صحة النتائج المحصل عليها. وهذا ما حمل فـرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياته بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كان يختلج نظرياته، وذلك حيناً شعر بتناقض في احدى نظرياته عن العرض وأسبابه عند هانز بأنه " لو أن العرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لاضد أبيه وإنها ضد الخيول، لما كنا نقول، وهذًّا يبد و غريبا أنه مصاب بعصاب ولا بد أن يكون هناك خطأ ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض(١٠) ، وكذلك نجد حضور هذا الاحتمال يظهر عند الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الروسي وخوفه من الذئب، فإنه يحلل سبب خوفه هذا على غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والدهـ فما المريض الروميي كان يقلد الذئب أثناء لعبُّ معه وكان يهدده مازحا بأنه سيأكله، (°) ، وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسية تطرح تساؤلات عدة حول قيمة شهادتي هذا الطفل الصغير وأبيه بصفة خاصة اذ كانت " تقارير الأب عن سلوك هانز عرضة للشك في عدد من الموضوعات، وعلى سبيل المثال فقد حاول الأب أن يقدم تفسيراته لملاحظات هانز وكأنها حقائق مقررة، كما أن شهادة هانز نفسه لايمكن الاعتهاد عليها إطلاقا لأسساب عديدة، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسابيع الاحيرة لمخاوفه المرضية، بالإضافة ال أنه قد قدم العديد من التقارير غير المنسقة والمتعارضة أحيانا، والأهم من ذلك هو أن معظم ماقدم على أنه آراء هامز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كليات الأب ، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاصي عنه حير يقول : في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبدأي اشارة لامتلاكه اياها. كها أن انتباهـ كان لا بدأن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الاب شيتا ما، وقد يقبل هذا من القيمة البرهانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية "ويقول وولب وارخمان تلخيصا لذلك " ان شهادة هانز لا تخضم فحسب لمجرد الايحاء ولكنها تحتري أيضاعلى مواد كثيرة ليست من قول على الاطلاق (١١) وإذا تتبعنا الاستبيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الاسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حؤل الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية ، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هـ و أن المادة " التي قام عليهـ ا تحليلُه * قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير * مكتوبة منتظمة، ولقد تمت بين الأب وفرويد عـدة مناقشات تتعلق بـالمخاوف المرضية للصغير هانز، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! * (١٦) ، ومن خلال هذا تبدو الموضـوعية ضعيفة عند فرويد، فهي لا تستند لل وثـاقة في الاستبيانات ولا لل إحكام نظرية قطعية الدلالة، وهذا راجع لل غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك ال نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق. فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الاسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير، وصياغة بعض هذه الأجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ. فلربها لم تكن لدى الصبي أية اشتغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويدٌ (m)، وكان ذهنه خاليا، لكن من خلال إثارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولـد لدى الطفل اتجاه خـاص في سلوكه وشرود ذهنيي في موضوعـات كان في غني عنهـا لولا افتعال هذا الجو المسرحي " (أ) المستفر لكامن شخصية الطفل التي كانت ماتزال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار سواءً على المستوى العقل أو العاطفي لهذا فكلُّ أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتباد عليها في بناء نظرية ما، ولم تكن العشوائية يوسا ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية، بالاضافة إلى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكوية الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفرس في الصبي ويستدل بـه على عقله الحياء فإنـه يدل علي أنه قد أحس بـالقبيح، ومع إَّحساسه بــه هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه، فاذاً نظرت الى الصبى فوجدته مستحييا مطرقا بطرفه الى الارض غير وقاح الوجه ولا محدق اليك فهو أول دليل نجابته، والشاهد لك على أن نفسه قد

أحست مالجميل والقبيح وأن حياءه هو انحصار نفسه خوفا من قبيح يظهر مسه، وهذا ليس بتيء أكثر من ايشار الحميل والهرب من القبيح بالشمييز والعقل وهذه النمس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك وخالطة الأضداد الدين يفسدون بالمقارنة والمداخلة " " " كا وهذه الحصلة المميزة للطفل في أول شوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل، وهي تعبر في حصورها أو عيامها عن انعكام لا تسعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما "" وفض الشيء هو الدي دهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسامه للفضائل والرذائل بينا يكون مذه الاخيرة أقرب اليه ولمه نزوح على الطفل من حيث اكتسامه للفضائل والرذائل بينا يكون هذه الاخيرة أقرب اليه ولمه نزوح نحوها اذا لم يوجه التوجيه الخلقي السليم الأسه " مهما أهمل في ابتداء نشروته خرج في الاغلب ردى، الاخلاق حسودا مروقا نهاما لحوحا دا فضول وضحك وكياد وجيانة " دعاً ا

وليس مستبعد أن يكون همامز من النعوذج الذي ذكره الغزالي في همذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهملة عند النشوء فكانت التيحة العلمية التي توصل اليها فرويد بجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاستلة غربية على مرحلة حياته .

ولو جاء فرويد لل مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوه اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلياء المسلمون بأنه من علامات المجابة لدى الطفل ، فإنه قطما سيجد أن أحكامه ونتائجه عن هارز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكا وأخلاقا ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصير قانونا متحكا في مساراتهم واتجاهاتهم السلوكية .

وعا يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتهاده على الاساطير (" في أثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التي يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونائية (" ولايرى في هذا المؤضوع المشولوجي بجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس مشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيدا لفكرة وجدود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة ـ حسب رأيه ـ في الانسان منذ الطفولة « فكان التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيدا كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، وعما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات المشورجية (")

ولتن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتباد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهمله الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين ‹ وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج . ب . واطسون وهو المؤسس الشهير لمدرسة السلوكيين والمذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المضاوف المرضية تجريبيا باستخدام وسائل كتلك التي استخدامها بافلوف في عملية تكوين التشريط البسيط، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من المعر أحد عشر شهر (١٠). وليس قصدنا في هـذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هـو عاولة تسليط الضدوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركزة أساسا حـول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحقة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديث عن فـوويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طـوق الحيامة » يهم جـانبا مها من جـوانب الاثهاهات النفسية عند فرويـد والمتعلقة بموضوع الجنس والعـاطفة الحائمة حـوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دواقعه ٤٠٠ أوغاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

") فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليا قبل أن يصير سقيا ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خالال القارنة بين هذه الاضداد يخرج بتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كليا ، وبهذا قد يحسب السقيم سليا وهو ليس كذلك ، والاضداد أنداد ، والاشياء اذا أفرطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها نشابهت ، قدرة من الله عز وجل تضل فيها الاوهام ، فهاذا التلج اذا أدمن حبسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح إذا أفرط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمم من العين، وهذا في العالم كثير ()

فكان هذا من بأن أسسه المنهجية والميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائها للى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والمشاهدة الحقيقية ، فنراه في اعلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالانسارة للى انه راى همدا الامر المنصوص عليه رأى معاينة ومعايشة بـ . ، لا رأيت من أهل هذه الصفات ؟ أو لا قد رأيت من هذه صفته ؟ ١٠)

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعاما ، حتى أنه قد بجدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه أن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقاتع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعيا منه ال غمري الموضوعة واعتهاد الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعى وعراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : 9 ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا وإنا مبتدىء بأبعد ما يمكن آن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يبتدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا يكون من أسبابه ليجر عنها كثيرا بقول المرابعة ومن أسبابه شيء لولا كثيرا بقوله و قد وقع لغير ما واحد ، أما ادا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيرا بقوله و قد وقع لغير ما واحد ، أن ادا كانت الحالة لكي تصير قانونا عاما ، وإنما يمكم فيها ورود متل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصداقية لكي تصير قانونا عاما ، وإنما يمكم فيها فكره ويردها إذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كها نجده في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلا دقيقا مع الاقرار بوقوعه بكثرة في أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغيرما واحد ولكنه عندى بنيان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لابد له اذ يخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة يترهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرها، قد مال بوهمه نحوها ، فان وقمت المعاينة يوما ما فحيننذ يتأكد الأمر أو يبطل بالكلية وكلا الوجهين قد عرض وعرف ، وأكثر ما يقع هذا في ربات القصور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال ، وحب النساء في هذا. أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن،

د) المنهج باختصار:

بعد هـ آما يبدو من الـ لائق القول بأن ابن حزم كان رجلا ذا منهج دقيق في كتابه و طوق الحلمة ٥ هذا وأنه لم يكن جرد أديب أو مؤرخ بـ للعنى المألوف وانها كـ ان باحث علمها يـ لاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعلل ويأتي بـ التسانيج من مصادر موشوق بها وقابلة لكي تسمى إنسانية ، وذلك لأنها صدرت عن الانسان في طور كهال نموه المعقلي ، والجسمي ، فهو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو مس الرشد في أبحاثه كها فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر أكثر من سنة ، كان له من العمر أكثر من سنة ، كان له من العمر أكثر من سنة ، ودراسة علاقته بالفثران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتمميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسان كها فعل بأفلوف بنقل المظاهر النفسية للكلب وجعلها قانونا لدى الانسان المغير له سلوكه الخاص والكبير كند ، والمرة طاحوانب نفسية ليست لدى الانسان الصغير له سلوكه الخاص والكبير كذك والمرافية التي وتناز بالزمان والمكون والمؤته الدى والمرافية التي تتأثر بالزمان والمكون والمؤته التي تتأثر بالزمان والمكون والمنه الدى الانسان أ

ويبدو أن زكريا ابراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حزم حنها أجمله بقوله : «
وربها كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل
المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع يعكس ما درج عليه الكتاب العرب
من استطراد واسترسال واطناب ، فابن حزم يبدأ حديثه بالكلام في ماهية الحب تم يتقل بعد
ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي علاماته ومظاهره ويستعرض أنواعه ونهاذحه ثم
يتتبع أحوال المحيين وعوارض حبهم لكي ينتهي لل القول بأنه لم بحدثنا عن الحب بلغة الشعراه
الحالين بل هو قد اقتصر في وسالته على الحقاتق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلاة ان

ويضيف قاتلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في • طوق الحيامة • وعلى الرغم من أن ابن حزم ليس أول من كتب في الحب من أدباء العرب (فقلد سبقه الى ذلك اخوان الصفا في بعض رسائلهم وابن المقفع في • الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من محموعة رسائله في العبتى والنساء) الا أن ابن حزم قد فاق كل هؤلاء في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترابط بحثمه ورقة حسه وبعد غوصه ، وقد اتبع ابن حزم في دراسته للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التماريخية الصادقية والنهادج المشرية المتنوعية وهذا مما جعل منها دراسة فسذة في تاريخ االأدب العربي . . . ١٠٠٠

وهو نفس الشيء الذي حدا بنا إلى اعتبار هدا الكتاب عور الدراسات الفسية عند إبر . حرم ، وذلك كما رخر به من خصوصيات سواء منها المنهجية أو المعرفية التي سستخلص الكتير منها إن شاء الله تعالى .

هوامش البحث

- (١) اس حرم ، طوق الحيامة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحد مكي . دار المعارف ، الطبعة الثانية .
 - (١) الدكتور ركريا الراهيم مشكلة احب ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٣٧٤.
 - (٢) ابن حرم . طوق الحيامة ، ص ٢٦٠.
 - (٣) عمر المرحع ، ص . ١٠٩ .
 - (٤) زكريا الراهيم مشكلة الحد: ص ٢٢٢.
 - (١) ابن حرم ، طوق الحيامة ، ص . ٤٠
 - (٢) نقس الصدر ، ص: ٩٦
 - (٢) تفس الصدر، ص ٢٤،
 - (1) ابن حزم ، طوق الحيامة ، ص : ٢٥٠
 - (١) اس حرم، طوق الحيامة ص: ٤٧،
 - (٢) نفس الصدر ص ١٣٩ ــ ١٤٠
- (٣) سيجموسد فرويد، الكف والعرض والقلس، ترجمة الدفكور محمد عنهان نجاق ص ١٦٨٠ مار الشروق. مروت. الطمعة الثالثة ٢٠٤٢ و١٩٨٣م.
 - (١) سيحومد فرويد، الكف والعرض والقلق، ترحمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص: ٧١.
- (٢) نفس المصدر ص: ٧٧ .
- (١) هـ. ج ايزنك. الحقيقة والوهم في علم التمس، دار الممارف بمصر، ترجة قدري حقبي رؤوف نظمي صر:
 ١١٦
 - (٢) نفس المرجع ص٠٧٠.
 - (٣) سيجمند فرويد: الكف والعرض والقلق، ص: ١٧
 - (١) هـ. م ايزنك: الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١١٨
 - ٢ كابن مسكوية: تهذيب الأحلاق تعليم الأعراق ص: ٨٥ مضعة عمد علي صبح وأو لاده. ١٩٥٨ و ١٩٥٨.
 - (٣) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص: ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد عيسن.
 - (٤) الغزال، احياء علوم الدين، مطمة محمد علي صبيح وأولاده ج ٢٣ ص: ٦٢
- (١) سيجمند فرويد: الكف والمرص والقائق، ص: ٧٣٠.
 (٢) سيجمند فرويد. تقسير الاحلام، ترجة مصطفى صقوان، داد المدارف بمصر الطبعة الثانية ص: ٧٧٧.
- (٣) فالربي ليسي: مذهب التحليل النمسي وفلسفة « الصرويلية الجديدة «دار الفارابي بيروت الطبعة الأولى
 - ١٩٨١من: ٤٤٠
 - (١) هـ . ج. ايزنك: الحقيقة والرهم في علم النفس، ص: ٩٤ .
 - (٢) نفس الصدر، ص: ١٣٢.
 - (٣) ابن حزم، طوق الحيامة ص: ٢٤.
 - (١) ابن حزم: طوق الحامة، ص: ٢٩
 - (٢) نفس المسدر، ص: ٧٥.
 - (٣) تفس المصدره ص ٣٦. (١) ابن حزم: طوق الحيامة ص ٣٨.

- (٢) هـ. ج. ايزىك. الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥ (١/ وكريا ابراهيم: مشكلة الحب ص ٣٢٢.
 - - (٢) نفس الصدر، ص. ص: ٢٤٠

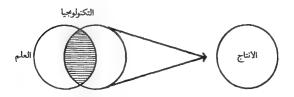


عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية "

د. على فرغلي

غهد:

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكِّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها . وقد أدت هذه التورة، من بين ما أدَّت اليه، إلى تغير السلم الاستراتيجية العالمية من المنتجات الصناعية والرراعية والمواد الخام إلى السلم المعلوماتيةً . فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصانيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقبول : إن انتاج العالم من المواد الغذاتية قـد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥ (١٠) وذلك بفصل هـذه الثورة العلمية . ونمذكر هنا ما نشر بمجلمة العربي ٢٠٠ عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» · Pommo الذي يطرح ثيار الطياطم على سطح الأرض وثيار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الرراعية . كما تدلّ الاحصانيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قمد قل بنسبة تصل الى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة . وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الشورة العلمية والتكنولوجية في تطويس كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة. ولعبل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك" يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء «Super Conductor وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في تنوفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأقهار الصناعية. ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا.



الملاقة بين العلم والانتاج'''

ولما كان من نتاتج الشورة العلمية زيادة حجم المعوفة كما وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي آحدثته هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاح، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية فحسب، مل لكومها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلمة استراتيحية تنفق الأموال مسخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها، وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدهفت الأموال من الفساعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تفدي تلك التسورة العلمية والتي هي في نفس الموقت نتساج ها، وتحول حزء كبير من الرأسهالية الصناعية إلى الرأسهالية المعلومات، وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

أ ... تدل مظاهر التورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر موصوح في حياتنا
 اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الانسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية ، ونذكر
 بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ_علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين للى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفصاء وتم اطلاق العديد من الأقيار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التليفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كها يستخدم معضها الأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب لتجوم.

ب-العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العمالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعصاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية .

جـ صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكمون الحاسب أقل حجها وأرخص ثمنا وأكثر قبوة ، كما دخلت الحاسبات الآلية الحياة اليومية للاقراد في شكل البنوك الآلية وإسارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية . . . الخ ، كها دخل الحاسب صساعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كضاءة اقتصادية أعل في استخدام الوقود .

٢ ـ تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي وانشاء مراكز الأبحاث التصدية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الامريكية والبنتاجون حوالي ٢ ، ٢٠٥٠ بليون دولارًا في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالاضافة إلى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات المتحدة المستعدة Matonal Science وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الامريكية . ونـذكـر هنا على سبيل المشال بعض مظاهر الانفـاق على مراكـز أبحـاث الذكـاء الاصطناعي ٢٠١في الفترة الأخبرة :

أ_بدَّأت اليابان أبحاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ادىما في ابريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٥٥٠ مليون دولار.

ب ـ بدأت الولايات المتحدة الامريكية عدة برامج في Port المصدول المتحدد المرافقة المسلم المسلم

جــ قول السوق الأوربية المشتركة عدة برامح أنحـات في مجال الذكـاء الإصطناعي منها unpe Recenth Proprim in Intornation ا بميزائية قدرها 204 مليون جنبه استرليني .

هذه الأرقام تشير ال جزء يسير عما يمفق على الأبحاث في بجال واحد فقط من بجالات المعرقة ، ولا تسك أن هذا يعطي فكرة عن كميه الانفاق على باقي المجالات وما يهمنا هنا هو أن إحدى نشائج هذا الأهتام البالغ والانفاق الواسع على الأبحاث العلمية هو نضاعف المعرقة الانسانية عدة مرات حلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحات وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة . ويقدر متوسط ما ينشر سنويا في أي فرع دقيق من فروع المعرفة بها لا يقل عن ٢٤٠٥ مقالة سنوياً "، وهذا كلها زادت المستحيل على علماء البوم قبراءة واستيعات هذا الكم الماتل من المعلسومات . وكلها زادت المعلومات والمعرفة الاسانية عجز العالم عن متابعتها وازداد حهله بها قد يهمه . وهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستنفد كثيرا من وقته وجهده . ومن هما أصبح للحاسب ، كها كان في ومن هما أصبح للحاسب ، كها كان في المحت العلمي ولم يعمد الحاسب من الطبح من الحزام المحت من الطبقي مواه في العلوم العليهية الوالنسانية بجميم فروعها .

وكثيراً ما يستخدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلّومات ١٥١١ ١٥ وقواعد المعرفة Knowledge Bear عجلة حفط الملايين من البيانات في ذاكرته وبسؤاله عن أي منها يعطينا الإجابة في توان معدودة. ولعل من أنجع تلك البرامج برنامج Suma Navem الاالسندي استخدمته وكالة أبحاث الفصاء الامريكية ١٦١٠ ، وكان هذا البرنامج مجفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحصرها القمر الصناعي الامريكي ويتولى الاجابة عن أسئلة العلماء

الاسريكيين في غتلف أنحماه القمارة الاسريكية وكمان يعطيهم معلموسات عن همذه العينمات وخصائصها وما تم بحته منها والنتانج التي تم التوصل اليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث. وكان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميع هذه العلومات وأن يجيب عن أسئلة العلم المنافقة وأن يجيب عن أسئلة العلماء بدقة كا العام المنافقة المنافقة المنافقة والمنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة المنافقة عن الكتب والدوريات والمخطوطات التي تقتنيها، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات. ويتبع هذا للباحث أن يحصل على جميع المراجم والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحثه في دقائق معدودة. وكان هذا يستغرق من الباحث وقتا طويلا قد يصل الل عام كامل.

وتكونت شركات متخصصة في جم المعلومات وحفظها وتصنيفها وتقديمها لمن يرغب مقابل اشتراك صنري يتيح للمشترك الخصول على هذه المعلومات من خالال الحاسب الآلي بمتزله أو بمكتبه في ثوان معدودة، ومن أشهر هذه الشركات شركة تامدار بيالو آلتو بالولايات المتحدة، وأتيحت للباحتين هذه الآيام برامج زهيدة الثمن تقوم عن الباحث معمل الفهارس وقواتم المراجم مالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المحتلفة بطريقة آلية وسريعة.

كما قيامت شركة اي ب ام يتطوير برامج متل الاستدادة تقوم بمراجعة النصوص الانجليزية وتصحيح الانتطاء المطبعية والاخطاء النحوية واقتراح التغيرات المناسبة في الصياغة والأسلوب.

وأنشتت شبكات اتصال الكترونية بالولايات المتحدة وأوربا مثل BITNET و MPNET و 1810 المساحة مكن المساحة مكن المساحة المسبحة تمكن الماحين من الاتصال المساحة المسبحة تمكن الماحين من الاتصال المساحة المسبحة المحتوية ومن المتضارة أقرائه من الباحثين في أي مرحلة من ماحل بعثه والحصول على رأيم في الحال. ويستفيد باحث العلوم الانسانية فاتدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هذه، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانية لا تعتمد على المخترات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتهادها على تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط الثوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية .

منهجية البحث في العلوم الأساسية:

يهدف البحث العلمي في العلوم الأساسية للى فهم وتفسير الظواهر الطبيعية واكتشاف التناسق الكمامن خلف الأشياء فقد وقف الانسان الأول حائرا أمام تساقط الأمطار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختلاف أشكال المادة . . الغ. وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر. وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجارب والأحطاء والقدرة على المقارة والاستنادة من التجارب والأحطاء والقدرة على المقارنة والاستناح والتعميم والتنبؤ، عما يوفر الأسر الفكرية للقدرة على اصدار الأحكام وتقديم البدائل والحصافة والحكمة ، وقد اهتم العلم؛ منذ القدم بوضع ومراعاة أسس منطقية وعلمية معينة لضيان صحة ودقة التتاثج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم، ومن هنا كانت المنهجية نابعة من واقع البحث العلمي ذاته .

وعندما يتناول الباحث في فلسفة العلوم موضوع المنهجية فهو شأنه شأن عالم اللغة

الوصفي ٢٠٠٠، لايقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتمين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر لل ما ما منظر الله الله الله الله الله الله يسيرون عليه الله ما الله عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادىء والمنهج الذي يسيرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفى الذي الإيضم القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوية للأقواد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية الني تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية:

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن , نقـول : إن هنـاك ستات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانيـة أو الطبيعية . ومن بين تلك السيات :

١ _ التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لايكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الـذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغف بالكشف عن التناسق بين الأشباء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصة المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلا منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافا بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقيد كنان من الطبيعي أن يسعمي العلماء إلى تفسير ذلك الاختبلاف. وكنان التفسير الأولى أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيفياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحمدة(١١) ، وأن اختلاف أشكـال المادة يرجـع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة . فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالا مختلفة من المادة إذا رتبت بطرق مختلفة . ولم يكن من المكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمرثية لأشكال المادة المختلفة، وسعت لل ما يكمن خلف الظواهـر وهي البنية الكيامنة خلف ما هو ظـاهر، وتجاوز مـا هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والحتمية للهادة نفسها. ومكننا هـذا النهج من التوصل لل تفسير صام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمكن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلاستيك والنايلون الخر. وإذا نظرنا إلى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيها يبنها حتى ليظن لأول وهلة أنه لابد من دراسة كل لفة على حدة وفق بنيتها الخاصة (٢٠٠)، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الاسسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبعية تشترك في ننائية البنية عسمية من العدام، فعناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى الطبعية تشترك في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلاً إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تتبكل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداتها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور عبال الغات مع مرور عبال الغات مع مرور عبال الغات مع مرور عبال المنافق واستعهالات معينة، وتنصو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت يموت كاللغة اللاتينية مثلاً و بعض لغات السكان الأصلين للقارة الأمريكية. ولاتوجد لغات يمتكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وإنها تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات ليس لها نسق عام، وإنها تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات تحكل الماجمات البشرية بماقوا عداماه التي غم تطور المجتمعات البشرية بانجاه عدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

Y_ إمكان البرهنة Fabrifiability

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل البات صحتها أو خطائها من بحال أيحائهم. فمن بين الموضوعات التي تناولما علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للفتة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان الدائمي كان أشبه بحيوان راق، قد خلق ناطقاً مفكرا، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان الدائمي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مع أرقت الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجات الانسان أو خطأ مثل هذه النظريات لاتعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراضات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتصد علماء اللغة الماصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحائهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣_ التنبق.

من أهم نشائج البحث العلمي أنه يعطي الانسسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهـر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتيالات وتوقع الأحداث. فمعونتنا بعلم الفلك وقوانين الضفط الجوي تمكننا من التنبؤ بالحالة الجوية، وفهمنا لحركة النجوم تجعلنا نتنباً بعواعيد كسوف وخسسوف الشمس والقمر، وفهم ظاهرة الزلازل الارضية فهماً كماملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الاجراءات لنتجنب آثارها السيشة. وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي.

أـ التحليل والتخليق:

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الاستنبق وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل بسبق التخليق، وأنه أكثر يسراً على العلماء. فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أيسر بكثير من إصادة بناء البيضة بدءا من مكوناتها الأولية أيسر بكثير من إصادة بناء البيضة بدءا من مكوناتها الأماسية. وتحليل الأماسية. وتحليل النصوص الكملام المسموع أيسر من تخليف وجعل الألة تتكلم. وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أيسر كثيراً من قيامه بتأليفهاء مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلامتيك والنايلون . . وغيرها.

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الإساسية:

للملوم الانسانية ، كياً للمام الطبيعة ، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية . فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الريائة . كيا أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية . ومن سيات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التصديية . وعمول البحث العلمي من بجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث مل حلة أو حتى بجموعة من الباحثين من نفس التخصص لل بحهود جاعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة ، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة ، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحلاً . وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية والعليعة على العارب الطبعة الطبيعة على الملوم الطبيعة والعلوم الانسانية قائيا .

الاداب والفنون :

تشترك العلوم والآداب والفنون في كونها نشياطاً فكوياً إنسيانياً خيالصا، تبرز فيه القدرة الإبداعية لملانسيان منذ خلقه، وتجدر الإشارة هنيا إلى بعض السيات التي قد تميز العمل الأدبي والفني عن البحث القلمي: آ ـ الأديب أو الفان هو انسان مدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وان كان يصقل موهبته ، وهو يتمير بحساسية مرهفة لما يدور حوله ، وقدرة طبيعية على التعير المدع الخلاق . وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره له على الحجج المنطقية والاتبات النظرى والعملى كما يفعل الباحث العلمى الذى يخضع تفسيره ونظرته لتمحيص عقل ، ويبذل جهداً واعياً لاثبات نظريته وهو واع قاما لما يهدف لاتباته .

ب تتكون شخصية وقدرة الباحث العلمى من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمى والتعرف على وسائل البحث العلمى والتعرف على وسائل البحث العلمى والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظرواهر الدالة في الموضوعات التى يبحثها . أما الفنان أو الأديب فهو السان موهوب باللدرحة الأولى وتزداد أصالته وقدرته باردياد تفرده وتميزه على أقرانه والكدار في عالم . بينها يتحتم على الباحث العلمي أن يخصع لمناهج وأساليب وطرق الجهاعة العلمية التى يتمى إليها ولا يحرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا التورات العلمية كنيوتن و آينستين، وهؤلاء معدودون في التاريخ.

جـــيدف الباحّت العلمى في نفسيره للطواهر الطبيعية والاجتهاعية إلى التحكم في الـواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القروانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشرى، بحانب تعميق المعرفة بالعالم والذات، وتقديم نهاذح معوفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة. فمعرفتا بقوانين الضغط الجوى وقوانين الحرارة والتبخر مكنتنا من اختراع الأدوات النافعة للاسسان كالطائرات السمئية وغيرها، ومعرفتا بقوانين الحرارة والتبخر مكنتنا من إنزال المطر الصناعي. . . وهكذا، وفي المقابل لا يهدف الفنان أو الأدبيب إلى التحكم في البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره ، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان، وفي حين أن نتائج البحوث العلمية تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعده في حياته، تتجه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بني رحنسه وترهف مشاعره ووعيه، أي

د_يتم استبعاد النظريات العلمية السابقة التى ثبت خطؤها من برامج إعداد وتدريب الجليل الجديد من العلماء . وهكذا تحل النظريات الجديدة على النظريات السابقة دائلاً. أما في الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق . وبالتالي لا يستبعد الجديد القديم . فها زالت روائع المسرح الاغريقي مثل مسرحيتي سوفوكليس: " أوديب ملكاً " و " وأنتيجون " تدرس إلى جانب مسرحيات شكسير والمسرحيات الحديثة ولم تجب الكوميديا الإلهية لدانتي مثلا ملحمة الالبارة الاغريقية . أما العلوم فلا يهتم بالنظريات العلمية القديمة التي ثبت عدم صحنها سوى مؤرخي العلوم و المدورة المدورة المدورة العلوم .

المنهجية في علم اللغة:

اختلفت مناهج البحث في علم اللغة اختلافاً بيناً ، فالبحث اللغوى عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية في علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية . ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرتُها إلى هدف البحث اللغوى . بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إنه يمكن ارجاع الآختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه. فلا شك أن الظواهر في مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التي يسعى العلم في مرحلة معينة وبالتالي المنهجية الى تفسيرها . بل إن الظواهر الدالمة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحت اللغوي. كها أن النظرية التي تهدف إلى ربط أكبر عدد مكن من الطواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه في مجاله وتهديه إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها . وبالتالي فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها همو تحديد أهداف المحث في مرحلة معينة من تاريخ العلم. وتحديد الهدف هو شرط ضروري لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث. فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهم الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوي هو تفسير ظاهرة اكتسباب الطفل للغته الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة ، بل ان الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا. فالدراسة الـوصفية للغة الانجليزيـة تبين أنَّ الفعل ليس له إلا زمنان فقط هما الماضي وغير الماضي كما في * witt/would.gar/went_conne وهكذا . وآنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل. وهذا الوصف صحيح، ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تـذكر أن هناك زمن الحاضر والماضي والمستقبل في اللغة الانجليزية ودلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة. بل إن تسميتهم لزم المضارع غبر دقيق ولذلك يسميه علماء اللعة غير اللاضي لأنه يمكن أن نعر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات. . . . الخ. وهكذا تختلف قواعد اللعة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التي تكتب من وجهة نظر علمة بحتة عدف رصد فوانين اللغة ، وأهداف البحث هي جيزء أساسي من النظرية العلمية . فالنظرية هي ذلك البناء العقلي الذي يحدد أهداف البحث اللغوي في مرحلة معينة من العلم ، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسل تقويم نتاتج الابحاث التي تجرى في إطار النظرية .

وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيرا عن ادراك العلماء بعدم قدرة النظرية الساتدة على حل الإشكىالات الرئيسية ، أو عن بروز إشكىالات جديدة ظهرت من خبلال البحث واستحال تفسيرها في إطار النظرية القائمة ، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التي تعطى فيها النظرية القائمة نتائج خباطئة . كل هدا يدفع الهيئة العلمية لإعادة النظر في المفاهيم الأماسية للنظرية القائمة . بل قد يتعلل الأمر اعادة النظر في أهداف النظرية القائمة .

ويميز " كبون " (١٤١ بين موعين من المارسة العلمية أو النشاط العلمي، فهناك التورات

الملمية التي تمثل قدماً في تاريخ العلم وتولد نظريات علمية جديدة ، وهناك الميارسة الاعتيادية للعلم ermsi succe وهي عارصة العالم للبحث العلمي في إطار نظرية قائمة . وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقبات . والميارسة الاعتيادية للعلم هي التي تحدث التغرات الكمية الضرورية لاحداث الشورات العلمية ، بل إنها هي التي تكشف عجر النظرية القسائمة عن تفسير الإشكالات الجديدة ، ولهذا كانت الميارسة الاعتيادية للعلم شرطاً ضرورياً لإحداث الثورات العلمة التي تعيد النظر في الأماسيات والمسلمات وتعلى تصوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

غَيزت الدراسة اللغوية عند القدماء بـوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية : ١ ـ فهم القـرآن الكريم فهم صحيحا ومعرفة ما في احـاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ _ حفظ اللغة العربية من «اللحن ابعد الفتح الإسلامي ودخول العديد من الشعوب

الأخرى في دين الإسلام وتعلُّمهم اللغة العربية .

وقد كان النحاة العرب وأعين لهذه الأهداف . يقبول ابن فارس(١٠٥ الأقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله على عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله على عنه . عربي ، فمن أراد معوفة ما في كتاب الله عز وجل ـ وما في سنة رسوله ـ 總 ـ من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بدأ .

ويقول الثعالبي٠١٠٠

٤ فإن من احب الله أحب رسوله المصطفى _ﷺ ، ومن أحب الرسول أحب العرب ، ومن أحب الرب ، ومن أحب العرب ، ومن أحب العرب والمعجم ، ومن أحب العرب والمعجم ، ومن أحب العربية عنى بها وثاير عليها وصرف عليها همته .

كان من الطبيعي أن تتاثر الفاهيم الأساسية وطرق البحث بنا الهدف الذي كان وإضحا _ كيا رأينا _ لعلياء اللغة العرب . فلم تكن النظرية اللغوية هي همهم الأساسي ولم يُعنوا بمقارنة أو دراسة اللغات الأخرى ، وإنها انحصر جهدهم في التعمق في دراسة اللغة العربية لموفة أسرارها وفرانينها بهدف فهم النصوص الدينية والمحافظة على أصالة اللغة من تأثير الجياعات اللغوية الأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي١١١٠: .

« لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدأون بها هو عملي قبل أن يصلوا لل وضع المنهج نظري» لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، كانت قراءة القرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق سبلا شك حن التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللعوية عند العرب بحيث نراها بادئة بها هو عملي من حيث جمع الألفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغوية قبل الوصول للى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابع ".

من الواضع إذن أن هدف علياء اللغة العرب كان ينحصر في دراسة اللغة العربية دون غيرها من اللغات، ولم تكن دراستهم للغة في حد ذاتها ، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتفسير وتأويل النصوص القرآنية والأحاديث النبوية ووحماية اللغة العربية من التطور والتغير عن طريق تقعيدها وتقنينها حتى تظل وسيلة العرب في جميع العصور لفهم القرآن وللاتصال بين العرب من المشرق إلى المغرب. وهمكذا كانت دراستهم للغة ذات أهداف تطبيقية محددة، ومن هنا كان الاختلاف بين أهداف البحث اللغوي عند القدماء وأهداف البحث في علم اللغة التوليدي المداف البحث في علم اللغة التوليدي المداف الوضع نظرية عامة للغة . التوليدي ما تجيب عن الأسئلة التالية (٢٣).

1 ـ به أذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟ ٧ ـ ما هي الحصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟ ٣ ـ ما هي حدود الاحتلاف بين لغة وأخرى ؟ ٤ ـ ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟ ٥ ـ ما هي قوانين تطور اللغات ؟

> إنجازات علماء اللغة العرب: أ_ في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركز علما اللغة العرب جهودهم على تحليل ووصف اللغة العربية ، وكانت دراستهم للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت لل أن يتوصلوا لل أسس نظرية هامة لا يمكن ان للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت لل أن يتوصلوا لل أسس نظرية هامة لا يمكن ان تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة . فنجد الخليل (٢٠٠) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصوات حسب وقوات للعصوب والمحتوب الأوتار الصوتية Vocal Foids ويقسمها لل المجهور والمهموس . أما ابن جنّى (٢٠٠) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كالمستوى العموقي والعمرقي والنحوي والدلالي بها يبين أن العرب قد تعرفوا على فروع البحث اللغوي المختلفة . ورغم عدم ادراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الوقت أن مستويات التحليل وطرق البحث هذه لا تخص اللغة العربية وحدها وانها هي تمثل بعض جوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة انسانية فان ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم .

ب-اتياع المنهج الوصفى:

ا تخذعلها اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا ، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصول على مادتمه العلمية من واقع السلوك اللغوي للعرب . فلم يفرض النحاة على اللغة تصورهم لما يجب أن تكون . يل كانروا يصفون القواصد التي توليد النص اللغوي كها هو موجود في النص القرآني وكها يقول، العرب . ومن هنا كمان تقعيد اللغنة يتم بناء على السلوك اللغوي وبالاعتباد على النص .

جــ البنية السطحية والعميقة للتحليل:

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنية السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغوية . فمن اللغة العرب أن الوقوف عند هذه البنية السطحية يهمل كثيرا من الظواهر اللغوية . فمن الطبعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغوية على المسترعاي أن هناك عناصر لغوية موجودة في بنية الجملة ، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية ، كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظرية الحامل والحلف والإدغام والحروف الأصلية والزائدة ، ويكفي أن ندكر هنا أن علم اللغة الحليث لم يتوصل لل مثل هذه التحليلات الافي النصف الثاني من القرن العشرين من خلال النع النط العثرية ما العشرين من خلال

المفاهيم الحاطئة لدى علياء اللغة العرب

أ_أفضلية اللغة العربية

اعتقد على اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان إحدها ديني والآخر لضوي . فقد اعتقدوا أن اللغة العربية هي افضل اللغات ، لأنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا ضلاً بد أن تكون أفضل اللغات وقد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السهاوي الوحيد فى القرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحي من الله رغم أنها لم ينزلا باللغة العربية . وما يهمنا هنا هو الأسباب اللغوية فقد ذكر ابن فارس ١٠٠٠ مثلا أن من بين اسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير

وتبين مثل هذه الأحكام عدم دراية العرب في ذلك الوقت باللغات الأخرى لأن هده صفات تشترك فيها معظم لغات العالم . ولو اهتم علياء اللغةالعرب في ذلك الوقت بدراسة العربية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغنين نظرا لكونها ينتميان لنفس «العائلة»اللغوية وهي عائلة اللغات السامة .

ب_انعدام الجانب التفسيري

حصر علماً «اللغة المربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يولوا الجانب التفسيري أي اهتيام ، رغم أن الجانب التفسيري هواساس العلوم بها فيها علم اللغة .

ج_ العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وقد ثبت علميا أنه لا علاقة بين الألفاظ أو الاسهاء ومسمياتها ولسو كانت هناك علاقة لما كانت هناك لضات مختلفة بالعالم ولاستطعنا معرفة اسم الشيء بمجود النظر اليه .

البنيوية في علم اللغة أولا: ماقبل البنيوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية samari لهذه الهند القديمة في جاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضى البريطاني السير وليم جونز الذي كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية والملان القاضى البريطاني السير وليم جونز الذي كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية والبونانية والملاتينية تنسب إلى مسلالة لمدوية واحمدة وأنها أعضاء في أصرة اللغة الأوربية المندية عصمه المندية على الملاحق على الملاحق على الملاحق على الملاحق المورية أنها تكون فيها بينها عائلة لغوية واحدة. كها اهتموا اهتهاما شديدا بدراسة التطور التاريخي للغات.

وأصبح «النحو التاريخي» و «النحو المقارن» يمشلان النشاط الأساسي لعلما اللغة. ويمثل النحو التاريخي خطا رأسيا في البحث بينها يمثل النحو المقارن خطا أفقيا. فعلى المستوى الأفقى تقارن اللغات بعضها ببعض للعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيدا لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة، أما الدراسة التاريخية فتتبع هذه اللغات عبر فترات ختلفة من الزمن يهدف التوصل للى اللغة الأم التي انحدرت منها هذه اللغات. ولا تزال الدراسة التاريخية للغدى علمه المغة العمام، ولا تزال تلقى مثل هذه اللحات أضواء على القوانين التي تحكم تطور اللغات، ومعوفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بها يمكن أو لا يمكن أن تتطور إلبه لغة ما.

ب-المنهج البنيوي في علم اللغة

يعدُّ فرديناند دى موسير (١٠٨) عالم اللغة السويسرى ، مؤسس المنهج البنيوى في علم اللغة الحديث . إذ مساهم بعدد من المضاهيم الأسماسية في علم اللغة الحديث . وضرق بين المدراسة التاريخية المناهدة ما والمدراسة الوصفية المتزامنة بمدرسه لهذه اللغة ، وأوضع أولوية المدراسة المتزامنة الأنها شرط ضرورى للمدراسة التماريخية ، بينيا المكس غير صحيح ، وذلك الأن المدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين ، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة الاحقة أو سمايقة . وهنا فقط يمكن دراسة التطور التماريخي لهذه اللغة خملال هاتين المرحلين من الزمن .

مر سيس مركب من من ميز بين اللغة بمه الكلام parole ، فالكلام عند سوسير هو ما كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة ويسهما والكلام وعند من الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى . أما اللغة فهي موجودة في ضمير المجتمع اللغوي ككل .

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوى أيضا أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر جموعة من النظومات المتداخلة . تجمعها علاقات التشابه والتضاد. فالكليات التي تحتها خط في الجمعل الآتية تتشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالأخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً.

(١) قابل زيدُ عَمْرا .

(٢) قابل ا**لول**دعَمُرا.

(٣) قابل الولدالصغير عَمْرا.

(٤) قابل الولد الصغيرالذي ضربه أخي عَمُرا.

إذن هناك علاقه تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذي ضربه أخى . وإذا كنا نعني نفس الشخص فهناك أيضا اتفاق في المعنى. والتشابه هنا تشابه تركيبي ووظيفي إذ إن لما كلها بنية المركب الاسمى «ком рим»، ومن المكن أن تقوم أي منها ببوظيفة الفاعل أو المفول به في الجملة . بينها نجد في (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتها حط.

(٥) أخذت تينا لأخي.

(٦) أخذت طينا لأخي.

فالعلاقة منا بين التاء والطاء علاقة تضاد بما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦).

كيا نجد أيضا أن النظم هو سمة أساسية من سيات البنية اللغوية، وعلى عالم اللغة أن يكتشف النسق أو النظم في اللغة التي سيدرسها. فتسابع الأصوات في اللغات مثلا لمه نظام دقيق، ولكل لغة قوانينها الخاصة التي تسمح بتنابعات معينة، أو تمنعها طبقا لنظام اللغة. فمن المعرف مثلا أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبدأ الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها لل الاثة مثل:

pin(V)

spin(A).

split(4)

ولكن اذا بدأت الكلمة الانجليزية بثلاثة صوامت وكان أولها Σ / فلابد من أن يكون street «pnt : مروامت وكان أولم street «pnt : وذلك مثل street «pnt : أو / γ / : وذلك مثل street «pnt : أما في اللغة العربية فمن المعروف أيضا أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثة صوامت متناسعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنيوى في علم اللغة هدف البحث اللغوى بأنه دواسة وتحليل اللغة كها يستعملها النساس في وقت ومكان معنين. ويجدد لنا هذا الهدف المادة العلمية التي يقوم عالم اللغة بتحليلها وهي النص اللغوي أي ما يقوله الناس. وقد نقضت البنيوية الاعتقاد الذي كان سائدا آنذاك بأن اللغة المكتوبة هي أرقي وأفضل من اللغة المنطوقة وأن اللغة المنطوقة ما هي إلاصورة مشوهة للغة المكتوبة، وأن لهذة الأدب هي اللغة المثل التي يحتذبها من أواد تعلم اللغة، كان الاعتقاد سائدا بأفضلية بعض اللغة، على اللغة المنافة، إلى المنافة المعربة لغة الله، إذ

نزلت بها التوراة، كيا كــان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغــات الأوربية. وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للبنيوية .

أسبقية الكلام:

(١) من الواضح أن جميع لغات العالم هي لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة .

(٢) بدأ الكلام قبل الكتبابة بفترات طويلة في تاريح المجتمعات البشرية. فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة، بينها من المعروف أن الانسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة.

(٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولا، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة .

(٤) تملم الطفل للكلام تلقائي، فهو يتعلم الكلام دون معلم بينها لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم.

(٥) الكتابة اختراع أنساني ويمكن تُغيير أنظمة الكتابة بقرار كها فعل كهال أتاتورك في تركيا، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهم كان اتخاذ قرار باضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة.

اكثساب اللغة

يعتقد البنيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لعة . يتعود الطفل على سباع عبارات معينة ويبدأ في تقليدها وتكرارها ، ويجد أن هذه العبارات تلبي له احتياجات فعندما يقول " إنني أريد لبنا " يتم احضار اللبن إليه ، وهكذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه . فاللغة هي سلوك إبساني وتعلمها .. شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى مسعو اكتسباب السلوك اللغوي Lagguria عن طريق التقليد والمحساكاة والاستجابة للمثيرات wmuln-repare عن طريق التقليد

التحليل اللغوي

يرى البنيويون أنه يجب وصف كل لغة حسب بنيتها الخاصة ، كيا يجب عدم فرض بنية لغة على لغة أخرى . فقد حاول علماء اللغة التقليديون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليزية . وقد اهتم البنيويون بتحديد أدوات المحث وطرق، تحديدا قاطعا، فتولدت مثلا نظرية الصوت ,phonome theory ، وحددت النظرية طرق تحليل اللغة على المستوى الصوتي ووضعت معاير تحدد بها الأصوات فيا يلي :

- a լապացի թատ
- **b** phonetic similarity
- e complementary distribution
- d, psychological reality

وهكذا زودت النظرية الباحث بيا يهديه في بحثه وأرشدته لل ما يجب أن ينظر اليه ويبحثه ، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنوي التأكد على أهمية إجراءات وطرق البحث ، وكان على الباحث في كل وقت أن يدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الذي توصل إليه ، وأنه كان يتبع باستمرار طرق البحث السليمة . وقد كان الاعتقاد أن السبيل الموحد للتأكد من عملية البحث هو ضيان عدم تدخل الناحجة الذاتية للباحث في بحثه . فعلى الباحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية . بل يجب عليه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه بتطبيقه اجراءات البحث اللغوي بدقة أن يضمن سلامة التسائج التي يتوصل اليها ، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الافراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي .

النحو التوليدي Generative Grammar

بينها كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنيويين دعا ناعوم تشومسكي - مؤسس المنهج التوليدي - عالم اللغوية إلى المتاية المنهج التوليدي - عالم اللغوية إلى المتاية بتقديم تفسير عميق للظواهر المدالة . فهو يرى أن نجاح العلوم الطبيعية في العصر المديث يرجع إلى منابعتها البحث عن المبادي، التفسيرية التي تنفذ إلى عمق الظواهر المتقاة لمدلالتها النفسيرية . ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المحرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمس العمرة التفسيرية . ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المحرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمر التفسيرية .

(١) التجريد: وهذا يقتضي بناء نياذج مجردة.

(٢) الطبيعة الرياضية: هذه النهاذج المجردة ذات طبيعة رياضية .

 (٣) المونة الإستمولوجية: " همَّذه الناذج الرياضية المجردة أكثر واقعية الى حدما من الاحساسات العادية للعلياه".

يقرل تشومسكي: إن هدف البحث اللغوي هو وصف (٢٠٠٠ المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغوي، فمن المعروف أن النص اللغوي قد لا يكون تميرا أمينا عن المعرفة اللغوية لدى المتكلم، فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التشتت أو شرود الفكر أو السكر عما يؤثر على أدانه اللغوي، وفي هذه الحالات لا يكون أداؤه اللغوي تميراً أميناً عن قدرته اللغوية ولا يكون الأداء performance المتميراً أميناً المتكلم المستمع المثالي في الجهاعة اللغوية المتجانسة تماما، "وفكرة" المتكلم المستمع المثالي تحتوي على قدر كبير من التجريد، وبالتالي يكون الاعتهاد على دراسة النص اللغوي وحده غير كافي لوصف المحرفة اللغوية. ومن مظاهر المعرفة اللغوية لدى المتكلم قدرته على الحكم بأن عجموعة من الكلهات تشكل جملة سليمة في لغته أم لا. فمتكلم العربية مثلا يستطيع الحكم بأن (١٠)، (١٢) جلتان عربيتان صحيحتان، بينها (١١)، (١٣) غير صحيحتين:

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من على.

(١١) * على من أخذت الكتاب فاطمة.

(١٢)ذهب أحمد إلى الحديقة.

(١٣) * أحمد الحديقة الى ذهب.

ولا بدمن أن يضم النحو العربي الـذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تمنع جل (١ ١) ، (١٣) وفي نفس الوقت تولد حمل (١ ٩) ، (١ ٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلا لماذا تحتمل الجمل الآتية أكثر من معنى:

(١٤)قابل علي الوزير الذي انتقده.

(ٱلوزير انتُقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)

(١٥) ظن أحد أنه نجح.

(أحد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصا آخر نجح)

كما يجب على النحو العربي أن يوضّح لماذا في جملة (١٦) فاعل " يدفع" لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينها يكون فاعل " يدفع " في (١٧) هو مفعول " سأل " .

> (١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ . (يدفع زيد المبلغ).

> (١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ.

(تدفع فاطمة المبلغ).

ان عجرد دراسة النَّص لا يفيد عَسَامُ اللغة كثيرا في تفسير هـذه الأحكـام التي يتفق فيها متكلمـو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معوفتهم اللغوية .

النبة السطحية والبنية العميقة:

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مشلا فقط لا يفسر كثيرا من الظواهر اللغوية، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بدأن يتصدى عالم اللغة البنية السطحية لل البنية العميقة وهو يستشهد بالآي:

جون يتطلع إلى إرضاء الناس جون يتطلع إلى إرضاء الناس

فمن المكن القول:

(30) It is easy to please John

"بيم الا يكون ان نقول:

(21) oft is eager to please John

والسبب هـ و أن وظيفة المركب الاسمي " 1060 في (١٨) تختلف عنهــا في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا (١٨) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا يبد هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين .

اكتساب اللغة:

يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظوم للغوي لجياعته اللغوية في فترة وجيرة نسبياً لا تتمدى أربع سنوات أو خساويدون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية المائلة من سياعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير لل وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك عبلاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة ، وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية منكن وبنية اللغة الانسانية كيا تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عــالم اللغة الأسامي هو الكشف عن هــذه القواعد الكلية . وهكــذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها لل العناية بتفسير ما وراه النصوص . أي تحديد الموقة اللغوية التي جعلت هــذا النص عكنا والتي تولد ما قبل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة:

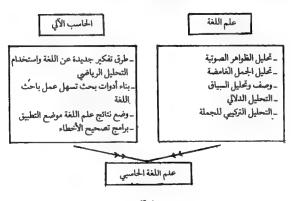
أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جيم للجالات العلمية والعملية في الفترة الاخيرة لل بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علياء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، عا أدى لل ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسسانية ، وفي حالة علم اللخمة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي . ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي.



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغة الحاسبي نصوذجاً رائماً للتعاون بين علياء الحاسب الآلي وعلياء اللغة . وتعبر منهجيسة البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة . والحاسب الآلي . فقد أدرك علياء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البريحة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب ، ومن هنا اتجه البحث لل عاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية (٣٠) المحتمد وبرامج تحليل وتخليق الكلام .

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الألي.



_برامج تحليل وتخليق الكلام - برامج الإعراب والتوليد - الترجمة باستخدام الحاسب

شکل (۳)

يهدف علم اللغة الحاسبي للي بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية سدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها:

١ _ الترجة باستخدام الحاسب الآلي

٢ ـ الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية

* تثيل المعرفة الانسانية Knowledge Representation

٤ _ الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية

٥ _ اختبار الانحاء التي يصفها علياء اللغة.

ونالاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنها هو علم تطبيقي ، وشأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلا عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وإنها يتحتم عليه الاهتام بجميع قواعد اللغة بأكملها وبشمولها حتى يمكن له أن يقدم برنامجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتهام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الاطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لاحساسه بالحاجة لل وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نـوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلم اللغة الحاسبي فيها يلي:

علم اللغة الحاسبي

إعلم اللغةالمام ٢ _ يهتم بالقواعد الكلية

٣ ـ يهتم بالتوصل الي أبسط الانحاء

٤ - يهدف لل التوصل الى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الانسان.

Grummatical Competen

١ _ يهدف الى بناء برامج قادرة على معالجة قدر ١ _ يركز على المقدرة اللغوية النحوية معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه ٢ _ يقبل حلولاً تقريبية تحل معظم الاستعمالات المطلوبة

> ٣ ـ يقبل برامج قد تفشل في بعض الاحيان ٤ - يهدف الى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغه

:خاتمة

طرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعرضت مناهيج البحث المختلفة في علم اللغةابتيداء من علم اللغة لدى الصرب القدماء ووصولا لل المدرسة التوليدية الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وآثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغة الحاسبية والمسلمية في علم اللغة المتحر . كما أوضحت أيضا أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية في هذا العصر . كما أوضحت أيضا أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية والطبيعية هي منهجية واحدة تهدف لل تفسير الظواهر الطبيعية والانسانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية مواءة منها الطبيعية أو الانسانية واختلاماً في المنهجية .

هوامش البحث

(١) محمد الرميحي_العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥

. The Gene Business Who should control Biotechnology مراحمة (٢)

The chronicle of Higher Education Volume 33, No. 27 March 1987 1AV مارس ص ٣٤٠ مارس ص (٣) pp 1-12

© تم تمويل هذا البحت حرتيا عن طريق وحدة ترامج الأبحاث جامعة الكويت. منحة رقم RMI' 004 من المحث المحث الما المحث الما المحث الما المحت عن المحت المحت

- (٤) نقلا عن أسامة الخولي الثقافة والاعتباد على الذات في الوطن العربي، الكويت ابريل ١٩٨٦ .
 - The chronicle of Higher Education Volume 33. No. 30 Ian. 10, 1987 p. 26 (4)
- Peter Bishop (1986) Little Generation Computers Concepts. Implementation and uses. Lifts Harwood. New (3) York
- Andrew Malnor (1985) 'Instructional Materials Development paper presented at the IBM Lurope Institute (Y)

 Oberloch, Austria
- W. Woods (1973) Progress in National Language Understanding. An Application to Lunar Geology. APIS (A) conference Proceedings pp. 441–450.
- K. Jenson, G. Heidron, S. Richardson and N. Hars (1986) PFG &CRITIQUE. Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Foronto Canada.

Philippe van parija (1981)

(1-)

Evolutionary Explanation in the Social Science. An Emerging paradign Rowman & little field Totma, New Jersey.

Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton_Century Inc. New York, (3)

L. Bloomfield 1933 Language New (37)

York Holt

(١٣) عل فرغل "علم اللغة والدكاء الأصطباعي

ورقة قدمت في المدوة الدولية الأولى لجمعية اللسانيات بالمفرب الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .

(۱٤) تیماس کیبد ۱۹۷۰

(١٥) ابر قارس الصاحبي اص ١٤،

(١٦) الثمالي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢

(١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .

دفقه اللغة في الكتب العربية الدار التهصة العربية بيروت ص ٢٣٠.

Aspects of the Theory of Syntat' Mix Press' 1965 (۱۸)

_The logical_structure of Languistic Theory, Plenum Presess 1975 (34)

Lectures on Government & Buding, Far-

is Dordrocht 1981

- Knowledge of language, its nature origin and use. N Praegu 1985.
- Barners MIT Press 19

(٢٣) عبدالقادر الفاسي المهري اللسانيات اواللغة العربية :

ماذج تركيبية ودلالية» «دار تويقال للشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب

ع المنطق المنطق

(۲۵) سيبويه قالكتاب، بولاق ١٣١٧هـ جرم، مر ٤٩٤ ـ ٤٠٧

(٢٦) اس جنى الخصائص، تحقيق محمد على النجار . عالم الكتب بروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة

(۲۷) ابن ٔ فارس ٔ الصاحبي (۲۸) فرديناند دې سوستر ۲۹۱ .

Course in General Imparishes of the column 1930s. New york, philosophical Library, high column 1990.

(٢٩) عبدالقادر الفهري اللساميات واللعه العرسة ص ٢٤). (٢٠) رالف جد مشيان ١٩٨٦

Computational Linguistics: An Introduction Cambridge University Press, Cambridge

(صدر حدیثا)

أثينا السوداء: تأليف مارتن برنال عرض وتحليل

د مصطفى العبادي

الكتاب الدنى نتباوله هنا بالعرص والقد يمثل حزءا من متروع ضخم يكتمل في ثلاتة علمات و كتاب الدنى بتناوله هنا بالعرص والقد يمثل حزءا من متروع ضخم يكتمل في ثلاثة الكلاميكية أنه يهدف لل تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة . وبحن نتباول في هذا المقال الجرء الأول الذي ظهر في ١٩٨٧ ، ويقع في ٥٧٥ صفحة وقد اختص المؤلف هذا المقال الجرء الأول الذي ظهر في ١٩٨٥ ، ويقع في ٥٧٥ صفحة وقد احتص المؤلف هذا الجواز بعنوان خاص ، بعد العموان العام ، وهو "بدعة اليوبان القديم ١٩٨٥ > ١٩٨٥ ، ويتين من حدة الألفاظ التي يستخدمها المؤلف في العنوان والكتابة معا ، أنه يقف موقفا رافضا من كل من حدة الألفاظ التي يستخدمها المؤلف في العنوان والكتابة معا ، أنه يقم موقفا رافضا من كل من حدة الألفاظ التي يستخدمها المؤلف في العنوان والكتابة معا ، أنه يقما مروقفا رافضا من كل القريس الأخير بن ، اللذين تتمثل فيها دروة نضح الحركة العلمية في أوربا وفي عبارة أي العلاء المشهورة ، يدعي مارتن برسال أنه قد جاء بها لم يستطعه الأوائل .

ونظرا لخطورة الادعماء وأهمية الموضوع، فيجدر بنما أن نتعرف أولا على شحصية المؤلف وخلفيمه الثقافية والسياسية أيضا، إد أن مارتن برنال ليس من فئة الدارسين الكلاسيكيين التقليديين؛ ولا كان إعداده الأكاديمي في محال الدراسات اليونانية القديمة، بل كان تخصصه الأساسي في دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة. فبعد أن أكمل تعليمه الحامعي في جامعة كمبردج ببريطانيا، عُين زميلا بكلية كنجيز في مجال دراسات شرق آسيا، ولم دراسات متعددة عن تأريخ الصين الحديث، لعل أشهرها هو «الاشتراكية الصيبية حتى ١٩٠٧»؛ لل جانب أبحاث في العلاقات الثقافية بين الصين والغرب في مطلع القرن العشرين، وفي دراسة السياسة الصينية المعاصرة. ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتهامه بالحرب في الهند الصينية التي كانت دائرة أنذاك؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام لل دراسة الحضارة الفيتنامية، التي كانت لا تزال نادرة ف سريط انيا حتى ذلك الوقت. كما قيام بزيارات متعددة لأقباليم الشرق الأقصى بما فيها كامبوديا وفيتنام الشمالية والجنوبية . ولم يقتصر نشاطه في بريطانيا على العمل الأكاديمي ، بل شارك أيضا في مجال السياسة العملية ، فكان عضوا في حزب العيال البريطاني في الفترة ٧٥٥٧ _ ١٩٦٥ ، واستقال منه بسبب اختلافه مع سياسة الحزب تجاه فيتنام . وهمو عضو في الجمعية الفابية البريطانية المهمية المهمية التي تمثل الهيئة الفكرية داخل نطاق الحركة العمالية. وقد شارك في إحدى منشوراتها رقم ٤٢٠ التي صدرت في مارس ١٩٧٣ ٨. ولكن الفرقة بينه وبين حزب العمال لم تؤد الى استقالته كعضو عامل في الحزب فحسب، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا، إذ انتقل مع بداية السبعينيات من كمبردج في بريطانيا للي جامعة كورنل في الولايات المتحدة الأمريكية ، ليعمل باحثا في تاريخ الصين الحديث في بداية الأمر؛ ثم عُين بعد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه «gyernment sunte في جامعة كورنل وغيرها من الجامعات الأمريكية. ولعل تعييمه فذا المنصب يكشف عن شدة تعلق مسارتن برنسال بالسياسة، فلم يكمد يترك محارستها العملية في بريطانيا، حتى اعتنق محارستها التطرية في أم بكا.

ويبدو آن انتقاله من العمل بجامعة كمبردج ال العمل بجامعة كورنل، ومن استغاله بالسياسة العملية في بريطانيا الى السياسة النظرية في أمريكا، اقترن ايضا بتحول كامل في مجال اهتهاماته الفكرية؛ فإذا بها تنتقل امتقالا مفاجئا وتتغير تعيا حذريا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى، وتسرسد من التساريخ الحديث والمساصر إلى التساريخ القسديم والموفل في القدم . وبحدتنا المؤلف نفسه في إيجاز عن هذا التحول، ويعترف صراحة أن دوافعه الأساسية أيضا . فيقول في عام 1940 عانى من «أزمة منتصف العمر» . ويسكت عن أسبابها الشخصية ، ولكن أسبابها السياسية تتعلق ما ناتهاء التدخيل الأمريكي في الفند أسبابها الشخصية ، ولكن أسبابها السياسية تتعلق ما ناتهاء التدخيل الأمريكي في الفند المسينية ، وبإدراكه أن الماوية في الصين قد أشرفت على نهايتها ؛ وأن مركز الخطر في العمل قد انتقل من الشرق الأقصى لل شرق البحر المتوسط، ويقصد بمه الصراع العربي الإسرائيل . شم يضف أن هذا التغير دفعه للاهتهام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهودية المتناثرة في ثنايا أسلاقه زادته حرصا على اقتفاء أشر هذا الجانب من «جدوره» . ومكذا شرع في دراصة تاريخ اليهود وأن العربية والفينيةية ، أم تكونا لغين ساميتين فحسب، ولكن كانتا القينيقين؛ واتضع له أن العبرية والفينيقية ، أم تكونا لغين ساميتين فحسب، ولكن كانتا مفهومتين لكل منها ، أي أنها فيجتان للغة كنمائية واحدة (ص ١٢ - ١٣ من الاقتاحية).

هذا هو ما يذكره المؤلف في افتتاحيته من أسباب سياسية يبرر بها نغير بجال عمله الأكاديمى. ويمكننا أن نضيف إلى أسبابه تطورين خطيرين كانت أحداثها قد بدأت تنولل وتتنابع على خريطة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٥/ ١٩٧٥، وهما الحرب الأهلية اللبنانية وسياسة المؤفاق بين مصر و إسرائيل. ولهله ليس من قبيل الصدفة المحضة أن الكتاب مختص بموضوعين أساسين، هما مصر وفينقيا وعلاقتها باليونان أثناء الألف الشاتى ق.م. وكأن المقابلة السياسية بين القديم والحديث، تتمثل في أنه إذا كانت اليونان تمثل أوربا قديها، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الدور في منطقة شرق البحر المتوسط حديثا. وهو يلمح لل هذا التطابق بقوله امنذ ١٩٤٤ أصبح اليهود. أو على الأقل الإسرائيليون. يُقبلون على أنهم أودبيون كاملون، وص ٣٥ ــ ٣٦). ويترتب على هذه المقابلة، أنه إذا أمكن أن تنشأ قديها روابط بين الروابل الأوربية وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الأسيوية، كذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل الأوربية وكل من مصر ولبنان.

ويتبين من هذه المقدمة أن الكتباب الذي بين أيدينا ليس عملا علميا أساسا، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمة لمنهج البحث التاريخي، وإنها هو دعوة لل فكرة سياسية معاصرة، حاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهد وما يناسبه من تفسيرات في التاريخ القديم. وكان من الطبيعي أن وجدناه من أجل تحقيق مشروعه _ يسلك سبيل الهواة، وذلك باتباع طريقين ؛ الأول لتعويض ما في تكوينه الأكاديمي من نقص ، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصين في المجالات العلمية المختلفة التي ليس لديه خبرة أصلية لسلوك دروجا . وهو يثبت في تقديمه ما يزيد على مائة من أسهاء هؤلاء الدارسين المتخصصين . وهذه دروجا . وهو يثبت في تقديمه ما يزيد على مائة من أسهاء هؤلاء الدارسين المتخصصين . وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التي يذكرها ، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهاد غيره . أما الطريق الثاني ، فهو تجنب منهج البحث التاريخي بالاتجاه الى المصادر القديمة مبامرة ، ولكن أعجه الى تعبر عنها الآخري بهارة أخرى ، فالكتابات التاريخية اخديثة منذ القرن الثامن عشر الى الآخر وبيارة أخرى ، فالقرنين الأخيرين .

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيين أساسيس، الأول أنه كُتِب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الله من عدم الانتزام بمنهج البحث العلمى . وقد يتبادر لل ذهن القـارىء أننا نبالغ فيها نذهب اليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتـاب ومهجه، ولكن يكفى أن أحيل مثل هذا القارىء لل ما يذكره أخد المتحمسين له، وهـو الكسندر كوكبورن المداد المناه في مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشر دور مشر كبرى في انجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتـاب؛ من بينها مطـابع جامعات هارفرد وكولومييا وكوبرن وكمبردج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لصمف النهج العلمي وعلِبة العالمع السياسي .

بعد هـ فا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التي أحاطت بغترة تأليف الكتاب وشره ، نتقل لل العمل ذاته وصاحته ؛ ونلحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغربته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص ، ولذلك نجده يسارع لل تقديم نهاذج من بعض الهواة الدين كانت لهم إسهامات إيجابية في بعض بجالات المعرفة . ومن أشهر الأمثلة التي يستشهد بها ، شليان المداده ، وجل الأعمال الألماني الدذي وهب نفسه وماله للكشف عن أشار طروادة وموكيني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل للكشف عن أشار طروادة وموكيني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتر يسس ۱۹۸۸ المهدس البريطاني/ اليوناني ، الذي جعل هوايته حل وموز الكتابة المعروفة باسم الخطية الثانية الله العدا من قدرة على القرن الرابع عشر ق . م . في بلاد المونان ، ومعد عمل متصل دام نحوا من عشر سنوات نجح في محاولته وأعلن اكتشافه في عام اليونان، ومعد عمل متصل دام نحوا من عشر سنوات نجح في محاولته وأعلن اكتشافه في عام

وقياساً على هذه السوابق وأمتالها، يبرر برنال إقدامه من خسارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفى الواقع أن مولفنا أخذ موضوعه أخذا جادا طوال عشر منسوات كاملة، وجمع قدرا ضخيا من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعينا ـ كها دكرنا _ بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل وكيزته الأساسية في هذه الدراسة هي درايته وخبرته المعتازة باللعات، حيث أن تحصصه الأصلي في حضارات الصين

١٩٥٢ بأن الكتابة الخطّية التانية تسجل لغة يونانيـة قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية

المعروفة . (ص ٤ _ ٥)

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلمام باللغويات وأصولها القديمة والفروع التى انقسمت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغة خلال القرنين الآخيرين. وسوف نجده يقدم مادة أوفى فى مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثرى.

أما الفكرة الأساسية التي يقوع عليها الكتاب ، فهى وجود تصورين رئيسين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة ، الأول التصور القديم ، والثاني التصور الأربي أو الأرى حكم يفضل برنال أن يسميه و وحسب التصور الأول يري برنال أن القدماء من اليونان أنفسهم كانوا يعتقدون أنهم استمدوا منابع حضارتهم من الشرق والجنوب ، وعلى وجده الخصوص من مصر . ويذهب لل أن هذا التصور الثاني ، مصر . ويذهب لل أن هذا التصور الثاني ، الذي يوفقه برنال ، فيقول إن اصحابه يذهبون الى أن أصول اليونان القدماء أوربية شهالية ، ومن ثم ، آرية . ويذكر برنال أن هذا التصور نشآ مع نهاية القرن الشامن عشر ثم ساد في القرن الماسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية ، حين ملغ ذورته - في اعتقاد برنال - في الفترة ما الناسع عشر تحت تأثير حركة المداء للسامية . ويلقى عليه في هذه الفترة الأخيرة اسم التصور الأري المتلوف : ثم تخف حدة هذا التطرف الأري بعد الحرب العالمية وقيام دولة اسرائيل ويطهر في المفترف ، 1940 مايسميه برنال بالتصور الأوربي المعذل ، المذي تضمن عناصر من التصور القديم فيها يتعلق بتأثر اليونان القدماء بالخضارة للصرية القديمة . أما بعد اللهدون القديم المعدل فيدعونا المؤلف الى الأخذ بالعدور القديم المعدل الدوران القدماء بالخضارة المصرية القديمة . أما بعد (العدون المقدل الدوران القدمة دا العدور القديم المعدل الدوران القدمة والمعالية وعام ولك المعدل الدوران القديمة المعدل الدوران القدمة والمعربة القديمة . أما بعد

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب ، الذي يمهد له بفكرة عن شأة اللغات البسرية ، فيقول إنه يؤمن بوحدانية أصل اللغات المستويعة بين بين الأصلين فاتين اللغات المنتقر اللغات المنتقر بين الأصلين فاتين الملغات المنتقر اللغات المنتقر أن الانقسام بين الأصلين فاتين المجموعين ربها حمدت منذ نحو خمين ألف مسة على الأكثر ، أصا بالنسبة لأصل المجموعة المغناؤربية ، فربها يرجع الى قوم من البدو الرحل في شهال البحر الأسود ، وليس كها كان يظن من قبل أنهم كانوا يسكون جبال وسط آسيا . وهو يشير الى أن هذا هو ما استقر عليه الرأي من قبل الثلاثين سنة الماصية ، وعرف باسم المساسة، وهو من المتوف على ثقافة كورجان في منطقة شهال البحر الأسود ، فيا بين الألفين الرابع والشالت ق . م ، ويدو أن أصحاب هذه الثقافة المادية ، انشروا غربا الى أوربا وفي اتجاه الجنوب الشرقي الى ايران وافند وجنوبا الى البلقان من أسرة اللغات الهنداؤربية . أما المجموعة الماحية الكيرة التانية الأفروآسيوية ، فيعتقد أنها من مناسقة الميحيات في شرق وسط أفريقيا ، ومنها انشر السكان غربا الى تشاد ، وشها لل المعرب وجنوب مصر ، وشرقا الى أشويها (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة) ، ومنها للى المعرب وجنوب مصر ، وشرقا الى أشويها (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة) ، ومنها لل

التاسع ق. م ، وعلى ذلك فهـ و يذهب للى آن استقرار المتكلمين سالسامية في وادي الـرافديس ، سـابق على وصول المسـومريين المتكلمين بلغـة هنـدأوربية في الألف الـرابع ق. م. (ص ١١ ـ ١٢).

بعمد هذا التقديم اللغوي والاشمارة الل فرص التقاء هده اللغمات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى مـوضوعه الرئيسي وهـو المؤثرات الحصارية التي أخذتها البـومان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق.م. (٢١٠٠ ـ ٢١٠٥ق.م) ويبدأ الفصل عن ١ التصور القديم في العصور القديمة » (ص٧٥ ــ ١٢٠) نفقرة مشهورة لهيرودوت يشير فيها لل اما أورده غيره من الكتاب من أن المصريين كانوا قد وصلوا لل البلوبونيز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم؛ (هيرودوت ٦/ ٥٥) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق. م. تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الحامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريبيدس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل ال أرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجبتوس وأولاده الخمسين ، وأن داناوس أقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم «البيلاسجيين». وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها.كثيرونٍ قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون والبيلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلوبونيز وكريت ؟ وهل البيلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٧ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق . م . كانوا هيلينيين ويتكلُّمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي ترددت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق.م. وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيها يتعلق باحتىلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيين والبيلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨١_٨٣).

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول أن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر _رغم عداته لهم _وهو الاهتهام بتفسير نصوص ذات طبايع أسطوري أكثر من الاعتهاد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع المقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلولا لجميع المساكل ، الا أنها _مع ارتفاء أساليبها وتزايد نتائجها _ تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتاخرون . فالفارق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق . م . وعصر هيرودوت وايسخيلوس ويوربيدس قد يصل لل ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتاتج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصدق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه .

من الأمور المستقرة بين دارسي تاريح الشرق الأدنى القديم أن فترة الألف الشاني ق. م تمثل ذروة الحصارة المصرية وعماية اتساع سلطانها وتأثيرهما في شرق البحر المتوسط ، اذ لم يقتصر سلطان مصر وتأتيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتـد وسمل كثيرا من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان وقد أتبتت الحماتر الأشرية التي أجراها آرتر ايمس Arthu Evans ودراسات بندلبوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoutter وهيلين كأنتور Helen Kantor وحمائر سبيروبولس Pendlebury وغيرهم ، أن علاقمة مصر باليومان لم تتوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعمد طرد الهكسوس في القرن الخامس عشر ق.م. وخلال عصر الدولة الحديثة وفترة تفوق مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط. * ومن المعروف أيصا أن كتيرا من الأفكار التاريخية التي سادت في القرد التناسع عشر قد ثبت بطلانها في القـرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لعترة تــاريخية مثل عصر البرنز، ليس في اليونان فحسب ولكن في العالم كله ، نظرا لاعتهاد الدرامسة فيها اعتهادا مباشرًا على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتابه مناقشة أو نقد الآراء السائدة الآل ، ولكنه يتجه لل مناقشة ونقد آراء القرن التاسع عشر بالذات . وقبل أن يصل الى القرن التاسع عشر ، يعقد الفصلين الشاني والثالث لنطور الموقف التــاريخي في أوربا تحاه مصر والحضارة المصرية . وهنا نجــده يقدم صورةً مترقة للموقف المتسامح وأحيانا المتحمس الذي يتخذه من مصر رجال الكنيسة المسيحية وعلماء عصر النهضة حتى القرن التامن عشر (ص ١٢١ ـ ٨٨١) فتحت تأثير بعض كتابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون ودبودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسوا كثيرا من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قد أخذوها عن الرافدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات لل هرميس مثلث العظيات ، المصري،Hermes Trismegisto ، ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هرميس هذه ، تضمنت جزءا من حكمة المصريين القدماء ومعرفتهم ، حتى اذا كان عصر النهضة الأوربية وحركة احياء علوم اليونان ، ازداد تعلق الأوربيين بـالمصريين . ويبـالغ المؤلف في تصـوير الموقف الى القـول قبأنَ الاغريق كانوا موضع الاعجاب بسبب حفاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القديمة والى حدما كان تطوير المناهج التجريبية في مجال العلوم وعلى أيدي رجال مثل باراسلسوس Puracekus ونبوتن Newton مهذف استعادة ما كان قد فقد من معارف المصريين وهرميس ١ (ص ٢٤ —١٥٧). ويتجاوز المؤلف حد المبالغة لل درجة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشاف أن الشمس مركز الكون ، في القرن السادس عشر . فتحت تأثير ما كتبه فرانسيس بيتس ٢٧١٥ في ١٩٦٤ ، حول البيشة الفكرية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتيام ابنصوص هرميس؛ التي تؤكد على قدسية الشمس وعبادتها، نجد برنال يرى أن فكرة قدسية الشمس في نصوص هرميس ، هي التي وجهت تفكير كوبرنيكوس الي مركزية الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهي مركزية الأرض . واصح أن مؤلمنا لم يعتمد على
سعوص كوبينكوس مباشرة ، ولبو فعل لعلم أن كوبربيكوس يقبول صراحة في رسالة لل الباما
بولس الشالت عام ١٥٤٣ ه الان أول اشدارة لل تبدوت الشمس وتحرك الأرض ، قبرأها في كتباب
بولس الشالت عام ١٥٤٣ ه وخلال القبرن السابع عشر والتامن عشر بعد ذلك ، يخسو بريق
نصوص هرميس ، وتفقد جادبيتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكي معكري القرن الثامن
عشر الذين اشتهروا الالاستبارة بالعقل المستنارة الواديكاليين الذين تحسوا للحصارة المعربة ،
وتراثها القديم . ونطرا لأن يعض أعلام الاستنارة الواديكاليين الذين تحسوا للحصارة المعربة ،
أخجهوا أيضنا أنجاها الاديبا بلغ ذروته في فترة النورة الفرنسية ، وحدننا رد فعل قوينا من جانب
رجال الدين ، وانصم اليهم بعض الكلاسيكين . وبدلك تم تحالف بين دعاة الهيلشة ودعاة
التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن التامن عشر الى القرن التاسع
عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة «الرقي» المطرد في التاريح ،
ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيجل العلاما

ترتب على نظرية الرقي المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونــان على حساب المصريين. ويرى المؤلف أذ هــذا التحول الرومـانتيكي اقترن أيضا بالنـرعة العنصرية نحو الأوربية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين الهيلينية والأرية ، وهداً هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع لل السابع ص ص ص ١٨٩-٣٣٦). ومع تسليمنا بالترابط بين الهيلينية والرومانتيكية في القرد التاسع عشر، فإن هذا التيار لم يمنع تياراً آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويتبت وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليو بولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيجل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر، فاعتبر الرائد الثاني للكَّتابة التّاريخية العلمية بعد إدوارد جيسون dw.nd Gibbun أما في تجال الدراسات المصرية، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علياتها من أمثال دويويه Dupun وشامبوليون Tampollion وجومار Joniae في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولم يكن الخطر الذي يتهددهم يأتي من جانب الهيلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ٢٥٠ _ ٢٥٣). وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم تتوقف الدراسات المصرية، وحمل رايتها أعلام أخسرون مثل متربيت Manette وفلنسدرز بيتري Irader Pett وجناستون مناسبيرو Girton Maxpen وكــورت زيتــه Kun Sethe وغيرهم، دون أن يعترض سبيلهم غـــلاة الآريـة كها يحاول المؤلف أن يؤكده، مستشهدا ومُشهّرا بنقاط ضعف لدي بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Budge و إرمان A. Iumm (ص ٢٥٧ ـ ٢٦٦). ففي كُل حركة علمية مآخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف.

ويتقل المؤلف بعد ذلك الى موضوع الفيبقيين، أو ما يسميه "قيام الفيبقيين وسقوطهم" في الفصلين النامن والتاسع. فمن المعرُّوف أن قدماء اليوسان، وعلى رأسهم هيرودوت، كانوا مَقتنعين بأهمية التأثير الفيبيقي، بشريا وثقافيا، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإعريق للحروف الهحانية عن الفيبيقيين ومقصة كادموس الفينيقي وامتقاله الى اليونان حيث استقر وأمس مدينة طيبة. هنذا هو التصور القديم، حسب نطرية برسال والدى ظل مقبولا إلى القرن الثامر عتر؛ حتى إدا كان القرن التاسع عشر، يقدم لما المؤلف صورة مختلفة يطرحها التصور الأرى المتأتر سالرومانتيكية والعنصرية، كما مسق أن ذكرنا. ويمثل التصور الآرى كاتب ألماني متطرف هو موللر K Mueller الذي دعا في النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفيبيقيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨-٣١٦، ٣٤٠). ولكن موقفا أكتبر اعتدالا ساد أورما في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الأرية والسامية، مع تأكيد تفوق الأرية. فإذا كان الساميون قد أبدعوا دينا وشعراً، فقد أمدع الآريون العلم والفلسفة والحرية . . . وكل معاني الرقي الحقيقي (ص٣٣) أما في إنجلترا، فقد اختلف الموقف نبوعا ما عن سائر أوربا، وذلك بسبب وحود سزعتين في وقت واحد، احداهما متساعة تجاه السامية والأخرى معادية فا. وقد تمثلت النزعة الأولى في الاعجاب سالفينيفيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكساف وكذلك الأحلاقهم القويمة في المعاملات؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفينيقيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالبذح. وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواحا في مسائر أوربا أيضا، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المؤرح ميشليه المدين سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية، كما انعكست هـذه الصورة في رواية اسلامو sulambn التي صور فيها فلوبير اlaulien القرطاجيين مجتمعا في شدّة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣ - ٣٥٥ وغرها).

ومع نهاية القرن التناسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصبور الأري المطوف» بلغ غاية قوته ونباته، ويستشهد بعلين هما يوليوس بيلوخ Betech وسالومون رايناك « المناسعة « قال منها يعلى مناسعة « قال منها يعلى والموس بيلوخ المبلغة ، وقدر أن الحضارة اليونانية كانت أوربية خالصة ، وأن الفينيقيين باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة - لم يقدموا شيئا للثقافة الهيلينية . ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تمكس الموقف العام في أوربا منذ الأمراء وما بعدها ، نتيجة الانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنمساء وترزيد تأثيرها في بلاد اخرى» (ص ٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتال تأثر بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية ، أو شدة هاسه للهيليية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين ، فإن الموقف يختلف كل الاحتلاف بالنسة لسالمون ريناك ، فهو جودي فرسي » من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثواء ورقى الثقافة والليرالية . ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين ، إلا أنه كان شديد الاهتهام بالتراث اليهودي ورعايته ، فقد أنفق وأشرف على العسير أن

نصدق أنه كان يمتل الاتجاه العنصري المعادي للسامية . ولكن يمكننا أن نفهم موقف ريناك السيامي باعتداره عملا لاتجاه عكسي تماما كمان قد بدأ ينتشر بين اليهود الأوربيس أنفسهم منذ بناية القرن الناسم عشر؛ ويدعو هذا الاتجاه الى التوافق والتحالف وإذا أمكن التطابق بين اليهود الأوربين ومسائر الأوربين، على أساس أن العثين تشاركان في صناعة حضارة أوربية واحدة في العصر الحديث . ويتضح هذا الموقف السياسي بحلاء في مقال ريناك المشهور بعنوان «السراب الشرقي» مقال ريناك المشهور بعنوان التحقق على العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» *.

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر من نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري. فإلى جانب الأرية المعادية للسامية ، وجدت الدعوة الى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضا، أي تحالف الهندأوربية والسامية ، وجدت الدعوة الى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضا، أي عان النزعات السياسية ، وخير مثال لهؤلاء العلياء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانس مستقلين الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Kanwar الذي تعتبر الحفائر الأثرية اليابية في النصف الأول من القرن العشرين . ورغم اختلاف الرأي بين العلياء بشأن بعض النتائج التي توصل اليها، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الرأي بين العلياء بشأن بعض النتائج التي توصل اليها، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الاتجاهين السياسين الآخرين، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر. أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥-٣٨٦).

وبعد عـرض سريع لفترة النازية بين الحربين العـالميتين، يصل المؤلف لل الفصل العاشر والأخير عن الموقف بعد الحرب والعودة لل التصور الآري الشامل ١٩٤٥ ـ ١٩٨٥ وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحية، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخمرى. وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين، الأولُّ يراه حسب تعبيره «أقـرب لل النهاية السعيـدة، وهي حركةً بقيـادة علماء من اليهود، تهدف إلى إزالة ظاهرة العداء للسامية من الكتابة في التاريخ القديم، ومنح الفينيقيين ما يستحقونه من فضل لـدورهم المحوري في تكوين الثقافة اليونانية (ص٠٠٤). بينها يتعلق الموضوع الثاني برفض الاعتفاد في استيطان مصري في اليونان في عصر البرنز. وعلى سبيل العمهيد لتناول الموضوعين، يحرص المؤلف - تمشيا مع اهتهاماته السياسية - على توضيح المتغيرات في البيئة العلمية . وأهم هذه المتغيرات أولا، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية؛ ثانيا، التأكيد الكبير، داخل بناء الثقافة اليهودية، على الاهتمامات العقلية والفكرية واحترام العمل الأكاديمي، عما أدى الى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية، (ص ٤٠٠ ـ ١٠١). وتأكد هذا الاتجاه الأخير بزيادة التحاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منذ الخمسينيات، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكز قبادية في هذه الجامعات في السبعينيات. على العكس من ذلك استمر الأفارقة والأسيويون يصطدمون بمشاعر التمييز العنصري في الجامعات الغربية بصفة عامة (ص٤٠٣).

هـنـه الخطوات العلمية الجادة المتمدة أساسا على التناتج المادية للحضائر الأثرية في اليوان في عصر البرنز. قابلتها دراسات شطة في مجال اللدراسات السامية اللغوية. ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انمكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انمكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجـندورهم السامية (ص ٢٥٠٥ و و و و و و و و وي وضرح وي خضارة السامية الفربية فهي ذات تـوجه سياسي واضح، وتهدف لل دراسة بيئة عددة وهي حضارة السامية الفربية وتتاكيد على المتور المحمد المتالج القوية بسلاد اليونان. ومن رواد هذا الاتجاه سيروس جـوردون وهـو التأكيد على المتور المحمد العربية والهيلينية ورأى في أوجـاريت (رأس شمرا) وجـزيرة كريت معـابر لتلك الصلة كي المارية في ١٩٥٥. ونظـرا لطابع الجدل وظيلة الحاس السياسي على أسلـوبه فقد الستقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيفية وكذلك يهودية على القارة الأمريكية قبل اكتسافها في عصر البرنز (ص٢١١). ثم انهارت سمعته الملكية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المورفة باسم ١٤٨٤). ثم انهارت سمعته الملكرة في حضارة مؤكيتي ببلاد اليونان حـوالي القرن الخامس عشر قبل المللاد) على أنها كتـابة الملكرة أن حضارة مؤكيتي ببلاد اليونان حـوالي القرن الخامس عشر قبل المللاد) على أنها كتـابة المارة (انظر عبلة سهمه منه ١٩٥٧).

ورغم العشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتحاه داته بأسلوب جديد، ودلك في كتابه بعنوان الملاب أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأمناطير السامية العربية والأساطير اليوانية. ولكن الاتحاه السياسي علب عليه أيضا حين أثار موصوع العلاقة بين العداء للسامية وكراهيه الفينيقيين. ولم يعم هدا العمل ذو الصبعة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثه شاسة هي روث إدواردز Runl I damb التي انتقدت بعمف العلاقات التي بقترحها بساء على انتشابه في النادج الاسطورية، كما شككت في قراءات للمصوص الأحاريتية، ورأت أن أمثلنه مستمدة من عصور تاريخية منبايية، أو أنها مجرد أمتلة من الأنهاط والأفكار العولكلورية الشانعة في آداب الشعوب للختلفة

هده هي أهم معالم ومراحل الخولة أو الجولات التي قام بها مارتن برسال في كتابه «أثينا السودا»، مستعرضا حانبا من تاريح التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها مكل من مصر ويبنيقيا على وحه الخصوص. وبرى أن مكمن الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات الشارعية المتأثرة بنرعة مذهبية أو نظرة عنصرية و وربها كان السبب في سنوكه هذا الاتجاه هو نرعته الشحصية نحو السياسة النظرية، كها أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يحفى أن كل دراسة تصدر أساسا عن تصور أو حكم مسبق تعاني لا عالمة من القيود الني يعرضيه ذلك التصور المسق. ورعم أن المؤلف يعلن في بهاية الكتاب تنبؤه بالبحاث وسيادة ما أمره "ستصور القديه" خسلال القرن الحادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرض ها في كتسابه وحده كفينة مان تنت فشل الأعمال.

وربى كن من أسباب الضعف أيضًا أن مارتن برنال متأثرا بكتابات جوردون وأستور _ يقس شبت من القبول الناي بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه ، ولدلك فهيو يدعونا الل مراجعة وتحديد التصور القديم . وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يرتكب نفس اخضاً أمري ارتكبه بعض مورخي القبول التاسع عشر أو عيرهم في عصور أخرى ، حين ارتبطت عواصفهم سامحي الدي يدرسونه ، وقابلوا بين الماضي والحاضر ، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في المخيى لأم تدعه مواقف يتتصرون ها في الحاضر ، وأحيانا كان الموقف عكسيا ، حين تحمسوا في المخيى في المخي على أمل دعم أو تعسير موقف راهن ، هذه جميعها مواقف تمثل نفاط ضعف قدمة في الكنية ألل الموقف عكل مؤرخ جاد أن يجرد غيمها مواقف تمثل نفاط ضعف غنيه مي الكنية والتاريخ وفهمه كها هو ، وليس كها يود أن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كها هو ، وليس كها يود أن يواه .

* هوامش البحث

Martin Bernal, Black Athena, The Atmastatic Roots Of Classical Civilization, Voll. the Eulergation Of America Greece 1785 - 1985, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 Tabour in Asia A new Chapter* PP 44 - 52

Alsons: The Palace of Minos ordord (1921-35). J.D. S. Pendichony, Argapita, a Cambridge, England (1930), I gapt and them the Aegean in the Broune Age, Journal of Lg pitan. Vichaeology, 16 (1933):75-22, feel J. Manto T. Aegean and the Orient in the second Millemum R. C. Minerican Journal of Archaeology, 51 (1937):1-103. A FB wave and C.B. Blegen. Politry, as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Brouze, Klin 32 (1939-40). 131-147. J. Verceutten, I. Egipte et le monde Ligeen prefedenque Le Carre (1956), I. Spyropoulos, T. gyptian Colony, in Bootina, Archaeologica, 51 (1973). 16-27 (in (Greek.)).

H. Rackham, Cicero, Academica, Introd 405 (Loep)

S. Remach, Le Mirage Oriental', Anthropolgie, 4 (1893) 539 H 6990

5 F. Vermeule The Fallot the Mycenean Empire, Archaeology, 13, (1960) 66-75, g. Bass, "Cape Gelidoma, a Bronze-Age Shipweek." Transactions of the American Philological Society, 57 (1967) pt. 8, R. Lidyarby, Kalmos the Phoemican A Study in Greek Legendy and the Mycenean Age, Amstendam (1979) 132-3 Ltd. Stubbings, "Lik Rice of the Mycenean Cysliciation" Cambridge United Hystory, 3ed ed. (1973) vol.2 pt. 1–627-58.

* R. Edwards, see previous note

طبّع لِت مَطبِعَة حُكومَة الكرّية



أترهب المجلة بإسهام المتخصصين ني الموضوعات التالية.

الفلكلور والفنون المعاصرة
 النظرية النقدية الحديثة
 الإحلام المعاصر
 الأدب والعلوم الإنسانية
 تفسير الظواهر اللغوية
 الفكر العربي المعاصر
 إلى المعاصر

اقتمامات المجلة .

تُعنى للجلة بنشر السدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى السوفيع في مجالات الأداب والفنون والعلوم التنظيرية والتطبيقية .

الاشتراكات .

البلاد العربية . ٦ د.ك أو ٢٠ دولارا البلاد الأجنبية : ٨ د. ك أو ٣٠ دولارا

تحول قيمة الاشتراك بسالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بصوجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركنري، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك

وزارة الإعلام - الإعلام الخارجي - ص . ب ١٩٣ الرمز البريدي ١٣٠٠ الكويت .

نَعَنَ الْمِدَدُ .

۲۰ لىرة	سوريا	٠٠٠ فلس	الاردن
۰۰۰ سیة	حان	۷ دراهم	الامارات العربية المتحدة
∨ريالا <i>ت</i>	قطر	۰۰ ۵ فلْس	البحرين
٠٠٠ لبرة	لبتان	۱ دینار	تونس
۰ ۵ قرشا	ليبيا	٦ دنانېر	الجؤاثو
١٠٠ قرشا	مصر	٦ريالات	السعودية
۱۰ دراهم	المغرب	۱۰ جنیهات	السودان
i -		۲۰ ریالا	اليمن



المجلد الحادي والعشرون ـ العدد الرابع ـ أبريل ـ مايو ـ يونيو١٩٩٣



عالمالغكر

تصدر عن وزارة الإعلام .. دولة الكويت

دعاً، الفكر ؛ عبلة ثقافية فكرية بحكمة ، تخاطب خناصة المثقفين وتبتم ينشر الدراسسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات للستوى الرفيع ، في عبالات الأداب والفنسون والعلوم التنظيرية والتطبيقية .

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسيات - والبحوث
 المتمعقة وقف اللقواحد التالية :

أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق تشره.

ب) أن يتيع البحث الأصول العلمية المتعارف عليسها ويمنوصة فيها يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف للمعسادر والمواجع في نهاية البحث وتزويقه بالصور والخزائط والرصوم اللازمة .

ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ـ ٢٦,٠٠٠ ألف كلمة

تقيل المواد المقدمة للنشر من تسيختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأحسول الى أصحابهامواء نشرت أو لم تنشر .

6

هـ) كفضم الواد القدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سرى:

 و) البحوث والدراسات التي يصرخ للحكمون إجراء تعديلات أو إضافات البها تماد الى أصحابها لإجراء المديلات للطلوية قبل نشرها.

* تقسدم المبتلة مكافأة مالية من البحوث والدراسسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد الكافأت الحناصة بللجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مسئلة من البحث للنشور. ** الدراسات التي تشرما للجلة تمير هن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة إلى مامة تتلقاها للنشر.

> قرسل البحوث والدراسات باسم: رئيس القحرير وزارة الإعلام ــالكويت ــص.ب ١٩٣

> > استدراك:

وقع سهواً خطأ مطمي في رقم المجلد، في الصفحتين الأولى والثالثة، فهذا العدد تكملة للمجلد الحادي والعشرين.



تصدر عن وزارة الإعلام دولة الكويت

المجلد الثاني والعشرون ___ العدد الرابع ابريل_مايو_يونيو ١٩٩٣م

المحرر الطيث للف العدد

الدكتور هاني الراهب

روائى فاز بجائزة أفضــل رواية عربية عامي ١٩٦١ و ١٩٨٣، ترجــت بعض رواياته إلى اللغات الأسبانية والروسية والإنجليزية والرومانية واليابانية .

يعمل حاليا في جامعة الكويت قسم اللغة الإنجليزية وأبابها .

الهيئة الاستشارية.

الدكتور أحمد كمال أبو المجد

الدكتور جاسم الحسن

الأستاذ سليم الحص

الدكتورة سهام الفريح

الدكتور عثمان عبدالملك

الدكتور عبدالقادر الطاش

الأستاذ على عقلة عرسان

الأستاذ مبارك الخاطر

جامعة الكويت

لينان

جامعة الكويت

جامعة الكويت

السعودية

سورية

البحرين

عالمالفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الثاني والعشرون ـــــ العدد الرابع

ابريل۔مايو۔يونيو ١٩٩٣م

رئيس التحرير: الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هبئة التحرير:

هينه التحرير:

د . إبراهيم الرفاعي د . عبدالله فهد النفيسي د . مدالم الفقر ي

د. رشا حمود الصباح د. عبدالوهاب الظفيري د. عبدالله أحمد المهنا د. منصور بو خمسين

د . عبدالله احمد المهنا د . منصو



عدد تيارات روائية

نيارات روائية		
لاذا الرواية فتقنيم	المحرر الضيف	٦_
رحلة الى الأبدية	د. هاتي الراهب	_rı,
مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الرواثى	_ د. بوطيب عبدالعالي	٣٢_
نيار الواقمية في الرواية	_ د. عبدالله بن عتو	٤٨_
الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية	_ د. على مبدالرژوف	11_
شخصيات وآراء		
ظاهرة التنقل في حياة الشيخ عبدالمزيز الرشيا	د. فتوح الخترش	٩٨_
علاقشات		
الاشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	ــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	۳۸
من الشرق والغرب		
التراث الحضاري لزعهاء نيجيريا في	د. مبدالله مبدالرازق	۲٦.
القرن الناسع حشر		
مدر حدیثا		



تيارات روائية الأبحاث



انتهيد

لماذا الرواية؟

المحرر الضيف

متى طهرت الرواية لأول مرة في التاريخ؟ ثمة أجومة متعددة، ولكن ليس تمة إجماع على حواب واحد ذلك لأن الجواب مرتبط ارتباطا وتيقا بها لدى كل مهتم من تصور، أو حتى من نظرية للرواية، ويكمي للتدليل على صعوبة الجواب، أن النقاد لم يتمقوا حتى الآن على تعريف عجرد تعريف نهائي جامع مامع للرواية،

إذا فضفضنا المقايس قليلا، أمكننا أن نقبول أن (سبوحي)، ذلك العمل القصصي الفرعوني الخالد، يمكن أن يعتبر رواية، وكذلك يمكن أن نعتبر (جي بن يقطل) لابن طفيل حملنا العمل الفريد الذي لم يبل ما يستحقه في بحت وتقييم، إنه يحمد دفعة واحدة حبكة الفص ، وحكمته ورمزيته وذروته، وليس مفاحنا للمائقة الادية، ولا لقيم النقد، أن تقوم ثمة محاولات حادة لمقارئه مرواية (ربنسون كروزو).

غير أن الرواية ، باعتبارها نتاحا ثقافيا يتصف بالاستمرار والخصوصية الفية والتنوع السيوي، هي سلا شك وليدة عصر النهصة الأوروبي. وربها كان ظهورها في إسبانيا، بذلك النضح المدهس الذي تميرت به رواية (دون كيحوته) ، بوعا من الحتمية الثقافية، فإسبانيا هي الوريت الثقافي الأول للحضارة العربية الإسلامية، التي أنتجت (حي بن يقظان) ، والمقسامات وقصص الشطار والعيباريس، والسير القومية والبطولية.

والجدير بالملاحظة في هذا السياق، أسه ما إن طهرت الرواية حتى أفسحت لنفسها مكانا ووطدت أركاما فيه. صحيح أن بطرة الحمهور إليها ــ سقيه القارىء والمثقف ـ ظلت ردحا طويلا مر الرمر تابتة عند موقف التعالي والازدراء، وعمر معترفة لها بمكانة نبيلة داحل البيت الواسع للفنون ، صحيح أنها ظلت تعتبر نوعا من التسلية ومادة لتزجية أوقات العراغ ، حتى جاء سير وولنز سكوت في اسكوتلندة ، وبعده مباشرة أونوريه دي ملزاك في فرنسا فرفعاها إلى قمة الفن النبيل . إلا أن الرواية ما فتئت تجنذب إليها قطاعات واصعة من الجمهور المتقف ، وتبدع إنجازاتها الفنية ، دون الالتمات إلى شرف الاعتراف بها كفن رفيع ، إلى أن جاء الوقت وأخذ الروائيون والنقاد والقراء على حد سواء يعتبرونها هنا قائها بلذاته ، ذا أسس خاصة به ومقومات تبرزه عن مجرد كونه مادة للإمناع .

والجدير بالملاحظة أيضا أنه ما إن ظهرت الرواية حتى اكتسبت لنفسها صفتين رئيسيتين هما الاستمرار والانتشار. فمند أوائل القرن السابع عشر والنتاج الروائي متصل ومتواصل. ومنذ ذلك العهد يزداد هذا النتاج كها وكيفا، ويبزداد الإقبال عليه سعة وعمقا. حتى الشعراء العظام، الذين حلقوا في معارج الشعر وأكسوه فضاءات جديدة، وحدوا في مرحلة ما من مراحل حياتهم الأدبية أن العبارة الشعرية تضيف برؤياهم الإنسانية، فتحولوا لل الفن الروائي يحملونه عبد تلك الرؤية، فهذا هو غوتيه العطيم يكتب (فلهلم صايستر). وهذا هو بوشكين الكبر يكتب (فلهلم عايستر). وهذا هو بوشكين الكبر يكتب (فلهلم مايستر). وهذا هو بروشكين الكبر يكتب (فلهلم المائم برواياته الخالدة، هل معجب؟ ألم يكل سلفهم دانتي، الرؤيدي الأول في العصر الحديث، هو الذي جعل من ملهاته الإهية قصة؟

بالمقارنة ، تبدو خطوات الشعر والدراما متعثرة حينا ، وعملاقة حينا أخو ، في البيئات الثقافية التي شهدت إنتاحا روائيا ، ولسنا نقصد بالشعر والمسرح جود الإنتاج الكمي المعروض في دكاكين الوزاقين ، أو المتنديات الأدبية ، أو المسارح المبثوثة في المدن والعواصم . مثل هذا كثير . غير أنه ليس مما يؤبه له كقيمة فنية أو ثقافية . إن الشعر العظيم بطبيعته نع من المحادن الثقافية النادرة . ولأن تجربته الإبداعية تتصف بخصوصية بالغة التعقيد والوهافة ، لا يكون له دائها ذلك أهم المتنابع والمحتفظ بذراة النوعية ، كها هو الحال في الرواية .

كذلك فإن للشعر زمنا تاريخيا يطلبه. إن زمن النبوءات هو زمن الشعر. فهاذا إذا الله المستعدد الشعر. فهاذا إذا المستعدد المست

انكسرت النبوءات ، أو انعدمت؟ من بعد غوته؟ ومن بعد بوشكين؟ ومن بعد ورامتضجرا ورد زورث؟ وحدهم الفرنسيون شذوا عن الشاعدة . لكن عصرا جديدا ، عصرامتضجرا جلب معه الحرب العالمية الأولى ثم الشانية ، هذا العصر جلب معه ت . س . إليوت وجيلا جديدا من الشعراء . وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، حتى وضع الشعر العظيم أقلامه .

لم يكن المسرح في حسالة أفصل. ولولا أبسن ، وسترند برغ، ثم تشيخوف، لتساءلنا: لماذا لم يستطع القرن التاسع عشر أن يرث الشامس عشر مسرحيا؟ لكن عصر الحروب الكويسة حلب معه عصرا جديدا للمسرحية أيضا. وشهدت أوروبا موجة كاسحة من مسرح صار يعرف بالعث أحيانا، وباللا معقول حينا، وبالتمسرد حينا آخر.

هذا كله بلغ ذروته في الخمسينات. ثم بدأت مرحلة الانحسار. لى يكون بوسعنا أن نطلق تعميا عن التتاج الشعري والدوامي في الثلاثين سنة الأخيرة. لكننا مستطيع القول إذ ساحة هذا التتاج لا تحقل بها يرجوه المره من الأسهاء العطيمة والقصائد العظيمة، والمدواما العظيمة. إن المراحل التاريخية التي تتسم بإحكام سيطرة النظم السياسية على تضاعلات الحياة البشرية ، تتسم أيضا بهوط وخود في التفاعلات المناقب الترادية عن التباعدات الجيامية والفنر. ولن يكون مجاهبا للحقيقة أن نقول: إن النتاج الإبداعي الاصيل ربها يكون قد خرج الآن، ولاول مرة مند قرون، خارج أوروبا وأمريكا الشالية، واستوطن ما هو معروف باسم العالم الثالث.

ونحن الذين نقيم في الجزء من العالم المسمى (الموطن العربي)، لسنا بعيدين عم هذا المناخ الثقنافي السائد. لقد بدأ تساجنا الإبداعي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ولأن تلك النهائية كانت بداية للحلم، والانطلاق إلى الأمام و مشاريع حياتية وتماريخية كبرى، فقد حملت معها بدرة النبوءة التي تفتحت وصارت شجرة الشعر الحديث. وفي الوقت نفسه أخذ نجيب عفوط وجيله يصيفون شكلا للرواية العربية، ولفيف من المرحين العرب على رأسهم ألمريد فرح ومعان عاشور يعيدون ما انقطع من إبداعات أبي خليل القاني.

غير أننا الآن تقف وحولنا الرواية شبه وحيدة تقريبا . لا يعني هذا القول ، ولا يجب أن يعني ، تبخيسا لقيمة الشعر والدراصا . إن هذه القيمة خارج نطاق التساؤل . لكننا نستطيع القول إن جيل الروية الشعرية ، وجيل الدراما المؤسسة على جلور تراثية ، لم ينجبا جيلا لاحقا يكسيع الساحة الأدبية مثلها اكتسحاها في الخمسينات . أما الرواية فقد فعلت ذلك . وإذا كما نسمع الآل أصواتا شعرية مضايرة ، أصواتا شي بأصالة جديدة وحداثية ، فهي لم تكسب بعد صفة الحري ، فليس لأن ثمة أكثر من تقنيات إخراجية باهرة ، أو نصوص لدغدغة الخواصر .

ليس هناك سحر ولا سر. الرواية هي المستمرة ، وهي الباقية _على الأقل في المستقبل المنظور.

قد يكون للظروف الخارجية أشرها في استمرارية الرواية. ومن المؤكد أن فاعلية هذه الظروف أعم وأكثر دواما بما يربد الاعتراف به كتاب الفن للفن، أو النقاد الداعون إلى إسقاط الإلديولوجيا والتاريخ والسوسيولوجيا من المبدعات الفنية. وفي وضعنا العربي الراهن، يمكننا أن نلمس بوضوح بالغ أن الإنهيارات العربية، التي توجنها فاحمة غزو الكويت، لم تترك للرؤية فيد أنسلة، وبالتالي فقد أوشكت أن تسحق حركة الشعر الجديد. وهي أيضا لم تترك للمواطن المستير فسحة من الخاطر والعقل تمكنه من أن يتفرج على أحزانه وأفراحه كما تعرضها منصة المسرح اذا

إلا أن تأثير الظروف الخارجيـة الثقيل لم يرهق الرواية ، ولم يحيطهـا كإبداع ، وغم أنه أصابها بالكثير جراء شروط الطباعة ، والتوزيـم ، والرقابات المتفنتة في مطاردة حرية المقل والنقد ، وكل زرقاه يهامة تمارسها .

الأمر الأهم قد يكمن في طبيعة الرواية . نحن نزعم أن الرواية قد استطاعت أن تكون أم الفنول ، مثلها هي الفلسفة أم العلوم . فخلال سيرتها الوطيدة المستمرة ، استطاعت أن تبدع لنفسها مكوناتها الفنية وشروط تشكلها على نحو يمكنها من التقاط · إيقاعات النفس وإيقاعات الحياة كها لا يستطيع فن آحر أن يفعل ، وعلى نحو يمكها من تفادي الانغلاق والتقوقع داخل صيغ بنيوية نهائية ، والانفتاح على إمكانات التجديد والتطوير التي توفرها دائها وبصورة عموية حركة الحياة البشرية وتطورها.

قبل ثلاثين عاما كان سوسع ناقد مرموق هو وين س بوث أن يؤكد في كسامه (بلاغة القصص) أن القاعدة الراسخة الأولى في كتابة الرواية هي كونها واقعية . وفجأة هبت بوجه توكيداته زوبعة تيار روائي وهند من أمريكا اللاتينية ، وأطاحت بمسلماته . وبعند سنوات قليلة ، منحت جائزة نوبل لللآداب إلى روائي أتقن فنا سهاه النقاد «الواقعية السحرية» . وهاهي دي الرواية الأخيولية الآن تفرض نفسها على دور النشر ودائقة القراه ، على حدسواء .

إن للرواية صفة تكوينية ثانتة ، يمكن تسميتها بـ "حيوية الاستحاسة" . قد تكون استحابة بطيئة ، لكنها مؤكدة . ولعل حيويتها سبب بطنها فالرواية لا يسعها أن تسرع ، ولا أن تمنع لغنها للانفعال والفوران . إنها تدقق ، وتمتص ، وتستوعب، وتتمثل . . . ومن هذا كله يتكون نسخها . إن الانكسارات لا تحطها كها تجيط

والاضطرابات لا تقلقها وتقصيها كها تفعل مع الدراما والقصة القصيرة ، إن القدر من السلام والوثام الذي تحتاجه الدراما والقصة القصيرة ، ليس مطلبا للرواية . بل وربها كانت الحال هي العكس .

في أزمنة الانعطافات الكبري، والمصائر الحاسمة ، والصراعات ، كيا في أزمنة السلم والتهادن ، تظل الرواية العسطاط الفي للتجربة البشرية . ويقينا إلى هذا العصر هو عصر البشرية حماء . إننا ونحن نقترب من نهاية القرن العشريي ، نحس ونعلم أنه لم يعد ثمة مكان في القارات الحمس قادرا على الانعرال دون بقية أركان المعمورة . إن عبارة النظام العالمي الجديدة ليس أبدا بجرد صيغة لفوية . إنها حقيقة فاعلة في حياة أشحت مليارات إنسان . كل ملد على وجه الأرض ، هو العالم . والخصوصيات للحلية إنها صارت تندرج في موزاييك ثقافي شامل لتساهم مع غيرها مى الحصوصيات في رسم خارطة الحادة الأسابية

والروابية هي الفن الأكثر مقدرة في هده الحقبة على الاستجابة للتعبير عى هذه الحارفة . لأجل هذا حرصت بجلة (عالم الفكر) على تقديم قبسات من هذا الفسوه الخارفة . لأجل هذا الفسوه المستمر ، في العدد الراهن منها . إن القبسة الأولى تأتينا من الباحث د ، موطيب عبد العالى ، الذي يقدم في محته «مفهرم الروية السردية في الخطاب الروائي أ آراء وتحاليل نظرية تتناول طبيعة النص الروائي . ومنذ البداية يجد القارى ، ففسه أصام معردات وتمايير تتبه ذهنه إلى تيار مختلف في التناول القدى المرواية . وسرعال ما يصير مشروعا الساؤل : هل نحن بتكر مفرداتنا النقدية أم نترجها؟

لا شك أن التنظير العربي لفن الرواية ما ينزال دون الصعيد المطلوب. وإن احتكاتنا بالمشاهب العلمية الأدبية المهيمنة في الثقافة الضربية يولد إشكاليات وإن الشاهة عبر أننا ، ومها تبايت مواقفا، مدعوون إلى ابتكار لفتنا النفلية ومفها تبايت مدعوون إلى ابتكار نقدنا، وإلى اعتراده بلنائد.

والـدكتور بـوطيب عبـد العالي يتجـاوز هذه العقبـات بقـوة ، وينحح في إقامـة مقارنـات ومباينات حية بين مصـأهيم في الرؤية السردية طـرحها نقاد فرنسيــون وانكليز وأمريكيون ، هي بمجملها جزيلة الفائدة للمتخصص والقارىء على السواء .

وبنطلق دراسة د. عبد الله بن عنو ليار الراقعية في الرواية البلزاكية من مفهوم التعالات العميقة الحلاقة بين حركة المجتمع وحركة الثقافة ٨٠ فيلزاك ، الذي هو واحد من الروائين الأعظم في كل زمان ومكان، هو القلم الأفضل الذي نقل تلك التفاعلات ورأي فيها كفاحا رائعا متصلا ضد عزلة الإنسان واغترابه . وكانت ثمرة تلك الرقية بجموعة الروايات التي سافت على التسعين، والتي أعطاها عنوانا عريضا شموليا هو (الملهاة الإنسانية) ، معتزما بذلك معارضة كتاب لا يقل عظمة وشهرة هو (الملهاة الإلمية) للشاعر الإيطالي داسي .

هـده الملحمة النشرية هـي.شاهـدة ثقافيـة على انهيـار الكياسات الأرستقراظية والإقطباعية ونمـو للحتمع البرجوازي الرأسالي. وباستثنـاء تقصيرها في رسم المعـالم

الريفية للحياة الفرنسية ، فقد حاءت لتوكد قدرة الرواية على أن تكور وشقة على عصر بأكمله . إن ملزاك يرى المعاني العميقة في كل شيء ، وخاصة في الأشياء التي تدو غير جديرة بالمعاني العميقة : تسريحة الشعر، يافة القميص ، البدلمة ، الوطيفة ، المهنة ، الأثاث والروافذ ، الحذاء ، اللافتات ، الأشجار في الشوارع ، صرف العملة ، الدحول إلى المفهى ، طريقة التحيية ، طريقة تقديم البخشيش ، شرب الماء . . . كما يجعل هذه هي ملهاة الصحك بسبب شر البلية .

بعد الاستمراص المعمق (للملهاة) يتقل د. بن عتو إلى المقدمة التي كتبها بلزاك للفلك العدد الضخم من رواياته . هذه المقدمة هي "وعاه التصور النطبي البلراكي حول الجنس الروائي "، كما يقول الباحث . إن الأساس في روية بلزاك للإنسان ضمى شروط بيته أساس عضوي ، لا يحتلف كثيرا عن حالة المعو والتشكل لمدى الحيوان والنبات . وهكذا فإن رواياته تعبر تفسيري مستفيص وشامل عن التشكلات المصوية للمجتمع ، مضافا إليها التاريخ باعتباره صراعا بين الطبقات . إن هذا التعبير يستمد مصداقيته وقيمته وقوامه من انشماله بها يسميه بلزاك "تاريخ الطباع" البشرية الذي تناساه الكتاب السابقود . وبغير هذا لى تستطيع الرواية أن تكون عصرا _ وهى كيونة تشكل مبرر كتابة الرواية الأول.

بذه الرؤية الشمولية للمجتمع ولوظيفة الرواية ، كانت واقعية بلزاك ، بالإصافة إلل بعدها التاريخي «معانقة للسوسيولوجيا والعلم والسياسة . . . وقد أنحبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى» .

من الرواية البلراكية إلى الرواية الأسبانية المحاصرة: تيار آخر لا نعرف عنه إلا النزر اليسير وللاستزادة من هذه المعروفة يقدم لنا الباحث د. على عد الرؤوف اليممي «الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية» . . إنه يضعنا دفعة واحدة في مناخ سياسي واجتهاعي وتداريخي هيمن على إسبانيا قبيل وأثناء وبعد الحرب الأهلية ، وكمال من الشدة والنفاذ بحيب أصاب جميع آفاق الحياة الإسبانية، وحاصة الثقافية منها .



وواسع، إثر انهيار الامبراطورية الإسبانية . وقد تمحض هذا الجيل معد ثلاثة عقود عن تيار شبه موحد يكاد يشبه في معتقداته وقيمه الفنية مظريمة الفن للمى، مل وأن يكون أكثر تشعبا منها .

غير أن جيلا تسانيا منا لبث ان استعباد الصلة الضرورية بين الادب والحمهور، وأقبام قيمه الفنية على هـذا الأساس. ثم نشبت الحرب الأهلية ، فلم تبق ولم تـذر. وبانتهااتها، ثم بانتهناء الحرب العالمية الثانية ، وصلت إسبانيا إلى منا يعتبره الباحث فمذبحة حقيقية ». وكانت الرواية إحدى ضحاياها.

لكن الرواية الإسسانية سرعان ما نهضت كالعنقاء من رمادها. وفي أواسط السبعينات صار ممكنا الحديث عن واقعية راسخة دات هى مزدهس وتقنيات رواثية متطورة، تعبر تيارات ثلاثة هي الوجودي والاجتهاعي والبنائي.

والباحث ينطلق بعد ذلك إلى دراسة شمولية مركزة لهذه التيارات الثلاثة . مثل هذا التقصي ، وفي الزمن نفسه ، يتابعه الباحث د . محمد صفوت للرواية المغربية منذ بدايماتها وحتى الثهانينات . وبداية البحث سؤال مشروع : هل هناك رواية مغربية ؟ وللتوجيب بأن حتى عدد الروايات المغربية المنتورة في هذا القرن لا يمنح فرصة كافية للتوكيد . غير أنه يرى في رصد ظاهرة الرواية المغربية فائدة جوهرية .

ويبدو حقا أن الرواية المغربية ، مثل شقيقاتها العربيات ، لم يشتد عودها وبنيتها إلا في مطالع الخمسينات. ومما هو عبد المجمد بن جلون يصدر عام ١٩٥٧ ما يمكن اعتباره أول رواية مغربية _ وهي (أيضا مثل شقيقاتها العربيات المعاصرات لها) تسجل للقارىء العربي صدمة الحداثة .

في استعراض الباحث لرواية الستينات المفريية نلمس أن همذا الفن قد أخمذ يكتمل إنه كم قليل. وربها كان نوعا أقل. لكن الرواية المفريية انطلقت. وإن الثناء الذي أضفاه على رواية (النار والاختيار)، ثناء مستحق بالفعل. إن الرواثية خناثة بنونة واخدة من ألمع الكاتبات والكتاب الآن في الوطن العربي.



أما رواية السبعيات ممسكوبة مهاحس التجريمة والمحت عن سية روائية متطورة . وبسب كثرة هذه الروايات ، قياسا سدرتها في فترة الستينات ، سيمكننا أن نتحدث عز: اتحاهات وتيارات رواية في المغرب .

والباحث يعضي في حطمه الذي رسمه لنفسه منذ البداية ، فيقدم الأسياء كلها ويعرض مؤلماتها . ورغم أن لكل من هـؤلاء غمربته الـراسخة والتميزة، فال مهج الباحث في استعراض أعماضم لم يسمح له بالمباية المنشودة ، كما لم يسمح لمه مغير إشارات حميمة إلى تأثيرهم بالرواية الفرنسية ، والرواية الجديدة على وحه الخصوص ، أو تأثرهم بالتراث الأخيولي ، العربي منه والأمريكي اللاتيسي .

أما البحث الأخير الموسوم "رحلة إلى الأبلدية" فيصود بنا إلى مكرة شمولية الرواية . إنه دراسة مقارنة لمفهوم الحلاص عند أبي الصلاء المعري في (رسالة العفران) ، المكتوبة أواسط القرن الحادي عشر، وعند جنون بنين في (تقدم الحاج) المكتنوبة أواسط الفنرد السامع عشر.



رحلة إلى الأبدية مفهوم الخلاص في (رسالة الغفران) للمعري و (رحلة الحاج) لجون بنين

د. قاني الراقب

سنة قرون تفصل بين أبي العلاه المعري والكاتب الإنجليزي جون بين. وتفصل بينهم كذلك ثقافتان غتلفتان في الأساس، هما الثقافة الإسلامية المربية والثقافة المسيحية الإنكليزية لكن (رسالة الففران؟ اللاؤل ، و(رحالة الحاج) "الثاني تنواضحان تواشجاً مدهشا في كرنهم معا قصصا أحيوليا، وتوضيحا لفهوم الخلاص عند كل من المؤلفين. وإن نقطة الالتفاء هذه تبتعد إلى ما وراه التشاجات الطاهرية العامة.

إن معهار هاتين الحكايتين الروائيتين مشاد حول ثلاثة أنساق فية رئيسية ، هي: السرحلة ، والفضاء ، والشخصيات ، وكلها يمكن وصفها بالأخيولية ، ويمكن أن تتواصل مع القاريء وعبر عالمها الروائي ، على ما يعبر عنه توفيتاك تود وروف "ا إن شخصيتها المركزيتين تندهان عبر جغرافيا كونية ، وتواجهان مخلوقات خارقة ، قبل أن تستقرا أخيرا في عالم لم يجربه البشر على الأرص بعدا، واسمه الفردوس "".

وعلى أية حال فإن الجضرافيا والرحلة ليستا نتاجا بجانيا كسولا لحيالين نشيطين. إنها بالأحرى تجسيد وتوضيح لرؤية كل من المؤلفين للخلاص .. هذه الرؤية التي استحثت تأليفها، ونحن في غنى عن القبول إن جضرافيا كل كاتب ليست أقل من الكون الإنساني برمته ، فعن ماحية ، تكشف حضرافيا المعري عن خماصية أساسية ضدية : ففي شروط من الإيمان، يتمي العالم كلمه إلى الله ثم إلى المؤمن، وفي شروط الكفر ينتمي هذا العالم نفسه إلى إبليس والكافر. هذا الانشطار الكوني، الذي هو في جوهره مسألة بجاز ذهني أكثرمنه واقعة فيزيائية ، يهمن على الحياة العقلية والروحية

لل يوم القيامة ، حيث يحشر إبليس والكافرون في الجحيم الألدي ويتحرر الكون من الشر .

من ناحية ثانية تبدو جغرافيا بنين منقسمة بحدة وقطعية بين الله وبعل زبوب، أمير الشياطين، وبالتالي بين المؤمن الصادق والكافر. إن أبرز ملمح مكاني في مسيرة كرستيان، بطل (رحلة الحاج) ، هو أن أمكنة مثل انهر الحياة، و أوالجبال البهيجة، واأرض بيولاه، مثلا، أمكنة رحمانية، بينها الخاصة البأس، و اجبل الشدة، و اوادي ظل الموت، ، أمكنة تنتمي قطعا وأبديا إلى بعل زبوب. والحقيقة هي أن على كرستيان أن يعبر من أرض الشيط أن أمكنة يفوق عددها عدد الأمكنة المضادة ، مما يعكس الجهامة والتشاؤم في الرؤية الأخلاقية للمؤلف. ذلك أن هذه الأماكن متداخلة ومتقاطعة إلى درجة تجعل حتى البطل، اللذي اختاره الله بين المختارين، يتعرض لاقتران أخطاء الخلط بين أرض الله وأرض الشيطان وحقا فإن «القصر الجميل اليس سوى واحمة حصينة من الإيمان في خضم مساحمات من الشر. والحقيقة هي أن اتحت هذه الجبال (البهيجة) بقليل، إلى اليسار تقع بـالاد الخداع» (ص١٧٤) وأن المنطقة المحيطة بكرستيان ورفيقه «هو يفولي» تزخر بالبلدات والمدن مثل «الردة» و «مخلص» و الثقة ـ الطبية ؛ (ص ص . ١٧٦ ، ١٧٧) .إن هذا قليل من كثير يكشف عما يمكن للطريق نحو الخلاص أن تحيد به نحو السوء والشر. وزيادة على ذلك، فالقاريء يحاط علما بأن «الساقطة»، بلدة تبعـد حولل ميلين عن «الأمانة»، (ص ٢٠٤)، وهي بلدة أخرى، وأنا (أرض بيولاه)و(الأرض المرصودة) متلاصقتان رغم كونها متضادتين إلى الحد الأقصى (ص٧٠٧). وإن بين بيولاه ، (المدينة السياوية)، التي هي الجنة، نها مربعا، يوشك كرستيان ورفيقه أن يغرقا فيه. وحقا فإن «الفضاء تهديد علماني»(٥) للحاجين المرتحلين.

ولا بد من ملاحظة أن هذا التجاوز الضدي الجغرافي قديم جدا، بحسب بنين، وأنه نتيجة لاستقطاب حاسم بين الحبر والشر.

تقريبا منذ خسمة آلاف سنة مضمت، كان هناك حجاج يمضون إلى المدينة السياوية ، مثلها هما همذان الشخصان الشريفان الآن، وإذ أدرك بعل زبوب وأبو

ليون، وليجن، ومعهم رضاقهم، أن الطريق الذي شقه مؤلاء الحجاج إلى المدينة يمر عبد «الغرور» فقد اصطنعوا سوقا وأقاموه، سبوق تباع فيه أنواع الغرور كلها، ويستمر السنة بكاملها، بالتالي فإن في هذا السبوق البصاعات كلها، من بيبوت وأراض، وتجارات، ومكارم، وتفضلات، وألقاب، وبلمان، وعالك، وشهوات، وملذات، ومباهح من كل نوع، مثل البعايا، والقدادات، والزوجات، والأزواج، والأفضاف والأفضاف والأفسادة، والخدم، والحجارة الكريمة، وما غير ذلك. (ص١٣٧).

هـ فدا التجاور الفسدي غائب من جغرافيا المعري. إن داعيته، المسمى ابن الفارح، يستدعى من رقاده الأرضي في المسجد الكبير يحلب، ويؤخذ في رحلة ليلية للى الجنة، بومضة خاطفة من الزمن ، يوضع أمام بوانة النميم، هنا، ثمة فضاء للى الجنة، بومضي به أكثر عما هو مادة ملموسة، وفقط عند همذه البوابية بله أبتلمس جغرافيا المري، وسرحان ما يعطى القارىء خارطة تدريجية لجنات عدن ، بعد إلمامة سريعة إلى «الأرض الراكسة» (ص * ١٤) وهي «المدار الخادعة»، التي هي لكل شمم جادعة» (ص ٢ ١٤). أي ركود؟ أي خداع؟ وأية مهانة للكبرياء؟ «رسالة المري، لا تعطي أية تضاصيل عن «البرية التي هي همذا العالم» (ص ١ ٥)، كما يصورها بنين في تعطي أية تضاصيل عن «البرية التي هي همذا العالم» (ص ١ ٥)، كما يصورها بنين في

إن مدينة بنين السهاوية تبدو قريبة جدا من الأرض. ويمكن للحجاج أن يبلغوها سيرا على الأقدام. أما جنة المري فيعيدة بعدا لا يمكن مقارنته بأي شيء عند يبلغوها سيرا على الأقدام. أما جنة المري فيعيدة بعدا لا يمكن مقارنته بأي شيء عند بنين. ومن الضروري أن ينقل ابن القارح إليها من قبل الملاتكة. ورغم أن ثبلاثا فقط من الجنات مذكورة في (رسالة الغفران) أن ، فإن القصة تنجح في إشادة حس ضاغط باتساعها اللانهائي. إن واحدا من سكانها، وقد كان مثقفا أعور في الحياة اللديا وكوفي، بالخلود لصبره وتحمله، يقول لاين القارح: «إني لأكون في مغارب الجنة، فألمح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقها، ويبني وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة، ؟(ص٢٦٣).

إن هذا الوصف عند منين نصبي روحى على إطلاقه، وبجسد في تسميات محددة دات دلالة. أما وصف المري فهو حبي سالكامل، وعندما يرى القارىء اسيا في (رحلة الحاج)، يدرك بلا إبطاء اطبيعة قلك المكان. إن الخفاضة اليأس» هي «مكان يستحيل استصلاحه، إنها حيث ينزل الوسع والقذارة اللذان يرافقان الإيان بالخطيئة (ص٥٨). أما قلة الشدة الشدة طهر قصية يعلو مباشرة إلى قمة التلة ــ واسم الصعود إليها هو الشدة (ص٨٨). أما المذلة فيجب تخييلها "واديا" بالطبع، وليس تلة أو جبلا. وكذلك «ظل الموت».

إن عنصر التخييل قوي أيضا في توصيف المري. لكن "طبيعة جغرافيته ليست عجرة ولا أخلاقية . بالأخرى هي طبيعة فيزيولوجية صرف. فتكريها لابي القارح، مثلا «غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر في الجنة لديذ اجتناء - كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمعرب بظل غاطه (ص ٤٠). وهذه الأشجار يسقيها نهر الكوثر، الذي هو نهر النبي في الجنة (س). وفي الحقيقة ، ثمة وفرة من الأنهار، بالطبع وإن جرعة واحدة من آي منها كفيلة بتخليص الإنسان من الفناء (ص ١٤١). وهناك جداول من الحصرة تنبق من أفواه الكواكي، والمكاكي والبط والطواويس الحية ولكن المصنوعة من حجارة كريمة (ص ١٤٩). أما أنهار اللبن والعسل فهي في كل ولكن المصنوعة من حجارة كريمة (ص ١٤٩). أما أنهار اللبن والعسل فهي في كل (ص ١٥٣)، ومنها يمكن لساكن الجنة أن يلتقط ممكالم يسمع من قبل بلذته (ص ١٦٧)، ثمة أيضا قصور وشوارع، والتقل مرتب بدقة على ظهور الحيل والنوق ذات السرعة الصاروخية ص ١٧٥، ١٩٥، والمصنوعة من الذر والياقوت (١٠٠) السرعة الصاروخية ص ١٧٥، ١٩٥، والمصنوعة من الذر والياقوت (١٠٠)

إن رحلتي الداعيتين تختلفان أيضا ... وعلى نحو لا يقل دلالة عن اختلاف المخرافيتين . إن ابن القارح ، الأديب البارز الذي تهدى لـه (رسالة الغفران)، والذي هو معاصر للمعري، تستدعيه إرادة ربانية لينصم إلى مجتمع المختارين . بعبارة أخرى، إن رحلته تبدأ تقريبا لدى لحظة انتهاء رحلة كرستيان ، داعية جون بنين . إن توبة ابن القارح وكتاباته في تمجيد الله ، قد اكتسبناه خلاصا مباشرا لا عراقيل فيه . كذلك فإن كرستيان ، المضطرب والمهموم والمشوش بشأن «ماذا أفعل لأنال الحلاص ، ولكن من قبل وكيل رباني يسميه (ص٥٧) ، يستدعى مثلها استدعى امن القارح ، ولكن من قبل وكيل رباني يسميه

بنى "الإنجيلي" (إيضانجيليست) إن الدعموة هي فقط "للفرار من الغضب القادم" والإيقاء ذلك الضوء نصب عينيك ثم المصي قدما " نحو "البوابة الضيقة" (ص٥٦). إنها لن تكون رحلة سهلة . فيمكس ما يحدث لابن القارح ، يكون وصوله إلى المدينة السياوية مسبوقا بحجم هائل من التعب، والألم، والحوع ، والمخاطر، والحدي، والسيوف، والأسود، والتنائين، والظلام، ويكلمة . الموت» (ص١١) .

من حيث تقنية السرد ، تسدأ رحلة اس القارح بعد دخوله الجنة . وبعد فترة ، يؤدي حديث عرضي مع الأدباء في الجنة إلى أن يقص عليهم ، بطريقة استرجاعية ، التعب والضنى اللذين عاناهما عند بواسة الجنة قبل أن يأخد ابن الني بيده ويسدخله إليها (الله أن ورستيان تساقض رحلة ابن القارح في أمها نتبهي مباشرة تقريبا بعد دخوله المدينة السهاوية وإن الدلالة واضحة: إن اهتهام المعري هو في حالة الحلاص ، أما اهتهام نين فهو في سيرورته . بالنسة للمعري ، الخلاص بداية وحسب لخلود ناجز، بالنسة لبين الخلاص غاية محدذاته ونهاية .

ولعل هذا هو السبب في أن بنير يقدم أوجز الأوصاف المختصة بمجموافيا المدينة السهاوية، وبطيعة الحياة همناك. فالأشحار بالمعسى الطبيعي ليست هي ما ينمو هناك، بل شجرة واحدة هي «شجرة الحياة» (ص٢١٢)حيث:

سيكون للديك أردية بيضاء تمنح لك ، ومسيرك وكلاسك سيكونا كل يدوم مع الملك، وحتى جميم أيام الأبدية . . . أنت الآن ماص إلى ابراهيم ، وإلى إسحاق، ويعقوب، والأنبياء . . . وكل يعشي في التقوى ... يجب أن تحصد ما بذرت ... يجب أن تعتمر تيجانا من الذهب وتستمتع بروية ومنظر الواحد القدوس . . . موف تخدمه على الدوام بالملح والحمد المعلن . . . هساك سوف تستمتع بأصدقائك ثانية (ص ١١٣-٣١٢).

إن المدينة الساوية مشرقة اكالشمس؟ لأن شوارعها مرصوفة بالذهب، وعلى تلك الشوارع اليمشي أناس فوو تيجان على رؤوسهم، وسعف في أيمديهم، وقيثارات ذهبية ينشدون معها حمد الله؛ (ص١٣٣). أما ابن القارح فيجد حياة مختلفة بالكامل في انتظاره. إن رفاقه وندماءه هم الشعراء والأدباء واللخويون، والملحنون والمغنون، من جميع المصور والأجيال. إنهم يقيمون ويتنادمون في قصور. ويمضون أوقاتهم في المناظرة، والخرب، والغناء، والأكل، والحب. إن الأخيولة والواقع يمتزجان امتزاجا حلابا في جميع أوصاف المري والأكل، والحب. أن الأخيولة والواقع يمتزجان امتزاجا حلابا في جميع أوصاف المري علم الحياة. ولعل من أبلغ هذه الأوصاف تقديمه لسرب من الأوز المحوم، الذي يحط علي شجرة قرب ابن القارح، الذي يتمجب إذ يرى الإوز ويتسام اما ماذا أواد. يحط علي شجرة قرب ابن القارح، الذي يتمجب إذ يرى الإوز ويتسام ماذا أواد. ولمدهشته المروحة، تخاطبه الإوزات، لأن "من شأن طير الجنة أن يتكلم، ويقلن: «الممنا أن نسقط في هذه الروضة فنعني لن فيها من شرب. يقول: علي بركة الله القدير. فيتنضن، فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي من الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي، (١٩٧٧).

ولعل ما هو أكثر دلالة يكمن في تقديم المحري للحيات تقديما يخالف الرمزية المهودة للحية في اقترائها بقصة سقوط آدم وحواء. فهو يجبرنا هنا أن ابن القارح «يضرب سائرا في الفردوس فإذا هو بروضة مونقة ، وإذا هو بحيات يلمبن ويتماقلن، يتخاففن ويتشاقلن فيقول : لا اله الا الله ا وما تصنع حية في الجنة ؟ فينطقها الله جلت عظمته بعد ما ألهمها المعرفة بهاجس الخلد . . . ، (ص ٢٦٤). وهكذا تخبره كل واحدة بقصة نواها الخلاص عبر أعهال الخير والتقوى، ثم تقرأ له بعض الشعر وتحلله بحس نقدي رفيع وكل ذلك عما سمعناه في أوكارهن الخبيشة في بيوت الأنباء (ص ص ٣١٧)، في أخياة النيا .

وفي سياقة أخرى، وبينها ابن القارح يمشي بارشاد من يسميه بنين (الساطع)، وهو أحد الملائكة، يصل إلى احدادق لا يعرف كنهها إلا الله، فبقول الملك: خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. ، وعندها يعمد ابن القارح، فيأخذ سفرجلة، أو رمائة، أو تفاحة، أو ماشاء الله من الثار، فيكسرها فتخرج (منها) جارية حوراء عيناه تبرت لحسنها حوريات الجنان، فتقول: من أنت يا

عبد الله؟ فيقول: أنا فلان ابى فلان. فتقول إني أمنى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا مأر بمة آلاف سنة. (ص/٢٨٨).

لكن المشهد ينتهي بقطع مفاجىء ، من حيث الحبكة ، ويتحرك ابن القارح نحو جنة المفاريت، ومن ثم إلى الجحيم ، حيث يقابل الشمراء الذين لم يعوزوا بالفقرال . وبعد شلاث وثيانين صفحة ، يعود إلى الجنة ، عيلتقى مرة أخرى بالجارية السفرجلة . وتسأله هي : «إني لانتظرك منذ حين فيا الذي شجك عن المزار؟» (ص ٣٧٢) فيرد عليها بالقبول .

إن رؤيا المري للخلاص ، كما عرضها عبر الجغرافيا والرحلة الكونيتين ، مناقضة في الأعم الأغلب منها لـرؤيا بنين. لكن الاختلاف بين القاصين في هذيب المدابين قد لا يكون أكثر من مدخل إلى اختلافات أخرى، في الرؤيا، أكثر مركزية . وإن أولى هذه الفروق هي تاريخية ثقافية . لقد أشار الناقد الاسكتلندي ماتلوف إلى عزلة جون بنين افي عصر بدأ العالم نفسه فيه يظهر كشرارة معزولة في فضاء لا نهائي الاسكاد عصر المامري فقد شاهد وعاش الشيوع الأنوار العقلية ، والأفيية الله . ((())

إن بنين ، فوق هذا ، «عشل الإنسان العادي» زائدا «مقدرة على كتابة هجاء اجتماعي للح (۱٬۰۰۰) أما المعري فهو المتقف بامتياز، الذي يتواصل فقط مع المتقفين . إن لفت لغة متبحرة ، وأحيانا مهجورة ، بالنسبة للقارىء العادي ، فلا يفهمها إلا بمساعدة المعجم . هذا «الفليسوف بدون فلسفة» يزج بعلقه المتسائل المتريّب «في جو أضطربت فيه الآراء الفلسفية والعلمية ، واصطرعت فيه التيارات المذهبية والفكرية (۱٬۰۰۰)

وكما يقول خليل هنداوي، فإن أبا العلاء قد «نقم في رسالته على نفسه، فلست تدري: أشاك هو أم مؤمن ؟ أحاثر هو أم سافر ؟ أراض هو أم ناقم ؟ أم كل هؤلاء جمعاً ١١٠٠ ولكن ، ورغم الالنباس في رؤيا المري، فإن الباحث الانكليزي نيكلسون يصف رسالة الففران بأنها «خلق تخييلي عمم، متحذلقة قليلا ، لكنها لماحة، جريئة وأصلة ١١٥٠٠

أما جون بنين فهو، على العكس ، يخلق بطلا و فيطلقمه في صراع مع اهتيامات مجتمعه المهمنة ١١٠٠٠.

على أن الفرق الأكثر جوهرية بين الكاتين يكمن في المرجع الأحلاقي لكل منها. وكما يؤكد مانلوف، فإن رواية بين المجازية هذه وتعمل على صعيد واحد، هو الأخلاقي، كذلك هو الأمر مع المعري. لكن هم بنين الأخلاقي يتوضع عبر تجارب بطله النفسية الروحية. أما هم المري الأحلاقي فيعبر قنوات فكرية فلسفية . بالنسبة له ، فإن حصول الإنسان على الخلاص سهل . فلو أن المء يلتفت حوله يمينا أو يسارا ويرى عالم الأشياء، أو أنه ينظر نظرة أبعد قليللا إلى الأمام، فسوف يدرك بسهولة الوجود الإلهي، والإدراك عند المعري يعني الإيان . فمجرد تبين الإنسان للحضمور الإلهي، وتقبله لقوانينه ونواميسه ، ضهانة راسخة للخلاص .

لكن بنين ينظر إلى هذه الرؤية بسخرية فظة. فلا الالتفاف يمينا أو يسارا ، ولا النظر إلى الأبعد، ولا حتى التفكير العميق، بقادر على إحراز الخلاص. وفي رأيه ، إن أي ابتعاد ، سواء كان ابتعادا بالقدم أو بالعين أو بالدفهن، عن خط الرحلة المستقيم سوف يتطور إلى انحراف محتم عن الصراط. ذلك لأن الطبيعة البشرية مفطورة على الخطيئة، بالجسد والروح، وسوف تخذل على الدوام حتى المؤمن، وتجبط عمل عقله. أو لم يحدث هذا من قبل لأنساس أعظم شأنا من كرستيان، مثل داوود وهيان وحزبيا (ص١٨١) وبطرس (ص١٨٦) ؟ وكها كتب روجر شاروك فإن و رحلة الحاج) ليست فكرية أو عالية التنظيم كها هي المجازيات الدينية الأكثر حدّلقة عند دانتي أو مبسر ١٩٧٥ ومكننا أن نضيف: والمعري في (رسالة الغفران).

هذا الفرق في نوع المم الأخلاقي لكل مؤلف تبين ، فيا سبق ، عبر الجغرافيا والرحلة. إنه فرق رؤيا للكون. إن بنين يؤمن بأن عالم الحقيقة الدينية منفصل بلا رجعي عن عالم الحقيقة المادية. وإن المعري يؤمن بأن عالم الحقيقة المادية مندغم في عالم الحقيقة الدينية. وبالتالي ، فبالنسبة لبين، لا علاقة للخلاص ، أو الوصول لل عالم الحقيقة الدينية ، بالوعي الشخصي الفكري، أو بالشك المنهجي لدى فلاسفة مثل ديكارت (الذي كان معاصرا لبنين) ، وإنها بالرفض المطلق لعالم الحقيقة المادية

والتخلص منه عبر رحلة هي في حقيقتها عملية بذ للذات وتطهير لها في وقت واحد، يتم بعدها الموصول إلى عالم آخر يشكل المسيح والصليب فيه الحقيقة «المادية» الوحيدة.

أما المعري، الذي هـ و أقرب إلى ديكارت عما هو بنين، فالحلاص عنـ د هر قراءة ذكية لحقائق العالم المادي، التي تمكن العقل البشري بالضرورة من تبين وجود الله .

إن تأثير هذه الرؤيا الكونية لدى كل مؤلف على رسم شخصياته تأثير هافل. فابن القارح ، الذي تسلم صحيفة الخلاص بعد توبته في حلب، يصل بغمضة عين المحلى بوابات النعيم ، وعلى المحكس فإن كرستيان ، الذي منح صحيفة عائلة في المحلى بوابات النعيم ، وعلى المحكس فإن كرستيان ، الذي منح صحيفة عائلة في المراحل الأولى لرحلته ، يسقط كل حين وحين في قبضة حصر نفسي وروحي مضن . والمؤلف يتفوق في تسمية هذا الحصر بحسب كل حالة نفسية روحية : فها هو ذا كرستيان يهوى في «مخاصة اليأس» ، أو يرتمد فرقا أمام "العملاق بأس» ، أو تنسد مفارق طرقه بإزاء قبل الشدة » ، الغر . . . والحقيقة هي أن كل أماكن التخيل في رواية (رحلة الحاج) هي ، وبمعنى عميق ، تجسيدات لانخذالات روح كرستيان ، لا لمقله الذي لا يبدو نشيطا في أي مجال مارز (١٠٠٠ . وبحسب موريس هي فإن بين يبدو وكأنه فيستمد عذابا روحيا من تجربته الحياتية ويلبسها الأردية الخارجية اللائقة - من نوم (وادى المذلة) و (وادي طل الموت) و (وسوق الغرور) و (قلعة الشك) (١٠٠٠).

عبر هذه الأمكنة، يتحرك أناس هم ، في معظم الحالات ، في حالة اضطراب وتشوش وضياع وانذعار . وكليا التقوا يشجر بينهم نقاش حامي الوطيس ، موضوعاته هي دانيا : الموسائل الريانية والشروط البشرية اللتان تقودان إلى الحلاص . وبا أن الطبيعة البشرية معرضة على الدوام للفواية والفساد والسقوط ، فان عقل الإنسان لن يمكن أن يقعل شيشا لتقويمها أو تقويم طريق الإنسان نحو الخلاص . بالسالي فالحلاص لا يمكن الوصول إليه عبر أدوات بشرية صرف، سواء كانت عقلية أو عملية . لا بند من نعمة المسيح ، تعطى للإنسان بفضل من المسيح ، إن بوسع عملية . لا بند من نعمة المسيح ، تعطى للإنسان ارفيقه (هو نفل) قادران على إعداد لوائح مجدولة ودقيقة (ص ص . ٢٠٥٥ ـ ٣) بالمتطلسات الوصية

والتفسية التي يتبغي اتباعها بغير حيدة إذا ما أراد المرء أن يقيض لـه الانتياء إلى جاعة المختارين . وفي هذا الصديد يكتب أ . ف . نيووي : * إن فلسفة كرستيان في الحيرة السلبية ترتكز في قرارتها على دستور إيهاني صاره . (٢٠)

أما شخصيات المري في جماعة المختارين فهي شخصيات تاريخية حقيقة ، الكنها تتحرك هنا وهناك في عالم تخيل شاسع . إنهم في الحقيقة أذكياء كلهم وبلا استثناء و الايخالطهم الأغيياء (ص ١٨٥) . ويشكل هذا «الواقع فراقا آخر مع مفهوم بنين للخلاص . فللمري يرى في الذكاء واحدا من متطلين أساسين للخلاص . وقد استفاد منه ثهانية من أكبر شعراء العربية ، فحازوا على الغفران ، وأعطوا تصورا في الجنة ، هم الأعشى ، وزهبر بن أبي سلمى ، وعبيد بن الأبرص ، وعدي بن زيد ، وأبو ذويب الهلي ، والنابنتان الجعدي والذيباني ، ولبيد بن ربيعة . لقد نجح هؤلاء عبر تفكرهم المحض ، ودون أية مساعدة خارجية ، أن يتلمسوا بفكرهم وجود الله فأمنوا به . ولعل أبلغ قصصهم هي قصة لبيد بن ربيعة ، الذي غفر له لشلاثة أبيات أولما في التقوى وثانيها في حد الله ، وثالثها في مشيئة الله المطلقة . وقد كوفي ، بقصر في الجنة كتبت على جداره الأمامي . هذه الأيات التي قليس في الجنة نظيرها بهاء وحسناً الرعره ؟).

مثل هولاء، وعبر التفكير المحضى، اندفع ابن القارح قبل فوات الأوان فتاب وسجل توبته عند قاضي حلب، فأعطى صحيفة بخلاصه، بعد أن كتب رسالة في الإيان وتحجيد الخالق سبحانه وتعلل (ص ص١٣٩-٤). ومثل ذلك أيضا ما حدث لجرادتين تبابتا فمنحتا الجنة والنطق والعلم والغناء (ص٢٧٤). أما السبيل الشاني للخلاص فهر فعل الخير. وقد اختار المحري هذه المرة أسدا قبل أن يصبر في الحياة الدنيا طعاماً وزاداً لمومنين مرتحلين يعبرون محلة الغرور، فكوفيء بالجنة (ص١٩٨). وأسد ومثل الأسد أيضا حار وحشي قدم جلده الأوقش لفائدة المؤمنين (ص١٩٨)، وأسد آخر قتل رجاداً أهان رسول الله (عليه السلام) فمنح ماشاء من المأكولات اللحمية التي لاتنقص (ص ص ع ٥٠٣٠).

لاتتضمن جداول كرمتيان وهويفل فعل الخير كوسيلة للخلاص. وليس فعل

الخير مذكورا في أي مكنان من رواية (رحلة الحاج) كوسيلة للخلاص، رغم أن المسيحية ـ كالإسلام)، تحض على الحسنة والصدقة. وحتى الأخت المؤمنة المساة (إحسان) في (القصر الجميل) لا تظهر ما يدل على معاني اسمها. بينها تقدم لنا (رسالة الغضران)، و ياللغرابة، ذاباً كسب المفقرة للخير الذي قدمه لملآخرين (ص.٣٠٦).

إن ما هـ و أهم من النقاشات والمناظرات في القصتين هو إنسانية المتحاورين. فمر يقين الإنزعزع بامتلاك الحقيقة المطلقة، يتصرف دعاة بنين الشلائة، كرستيان وفيثغل وهوبفل، باستملائية غريبة على الآخرين، ويرفضون وفضاً ناتاً أي قبول الآرائهم، وحتى لهم ككائنات إنسانية. إنهم يرفضون المحاجات العقلية، والمحاجين أيضاء وصحبتهم، وفي تمسكهم المباشر والإقصائي يرؤياهم للخلاص، يعزلون أنفسهم عن الأصداد الغفيرة من الحجاج السائريين على طريقهم نفسه، اللذين يتصادف اختلاف رؤاهم عن رؤيا بنين، فهم مؤمنون بحسم أن صحبتهم للمسيح وللصلب تفرض بطبيعتها استبعاد صحبة الخطاة والجانحين.

من ناحية أخرى، تظهر الشخصيات المختارة عند المعري موقفاً متميزاً بديمقراطيته . فعل العكس من كرستيان، يمتلك ابن القارح على الدوام أسئلة يطرحها على الآخرين، ليس لأنه جاهل بالأجوية، بل لأنه عب للحوار، راغب في التعرف على عقول الآخرين، راغب في الاستزادة . ومثله في هذا الموقف جميع من يقابلهم عبر ارتحاله .

إن بوسعنا أن نتكلم عن شدة استثنائية يتصف بها وجدان جون بين، وربيا أيضا عن غياب للديمقراطية الحقيقية تتصف به رؤياه للخلاص. وهذا ما يمكن رده أيضا عن غياب للديمقراطية الحقيقية تتصف به رؤياه للخلاص. وهذا ما يمكن رده إلى أحاسيس الشك والقلق في عصره، التي تكلمنا عنها سابقا. إن موقف بنين إزاء إخرية البشر موقف إنساني ولا شك، لكن هدفه من كتابة (رحلة الحاج) كنان: (مناشدة القراء التقدم نحو بصيرة أوضح والترزام أوضح بالسلوك والشخصية المثالين)(١٦).



أما معالجة المعري للأمر نفسه فهي من نوع يحتفي بالعالم ويحتفل به. وبالنسبة له، فإن الحدود المفروضة على المسلم في الحياة الدنيا هي إجراءات تختبر متانة إييانه وصلابته، وإن تحمله لها سيكسبه في الحياة الآخرة كل ما كان ممنوعاً عنه في الدنيا.

الخلاص إذن بالنسبة للمخري، هو استعادة الإنسان لكل نوازعه الطبيعية، الروسية والمقلية والبدنية، وعيشها بكل ملتها. أما الخلاص عند بنين فهو امتلاك الإنسان للنقاء الروحى عبر نبذ الجسد، وعبر الرضى النفسي بمعانقة الصليب.

ثمة تشابهان في المادة البروائية بين الكاتبين يوضحان ، وباللمضارقة اختلاقها في رؤيا الخلاص عند كل منها . فمن ناحية ، يعطى كل من ابن القارح وكبرستيان صحيفة خلاص . لكن ابن القارح ، وبسبب يوم الحشر ذي الأعداد الهائلة من الناس يضيع صحيفته ويفقد حقه بالتالي في دخول الجنة . لكنه ، وعبر شفاعة فاطمة وابراهيم ، ولدي الني (عليه السلام) ، يدخل الجنة مع ابراهيم (ص٢٦٧).

الصحيفة والشفاعة هما أيضا وسيلتان لامناص عنها للخلاص عند بنين. لكن مصير ابن القارح، لو كانت شخصيته عند بنين، كان سيشابه مصير (جهل: Lgnorsmce) الذي قذف به داخل الجحيم بملا توان من عند بـوابـة النميم، لأنـه أضـاع صحيفته (ص.۲۱7).

هاتان الرؤيتان للخلاص، حند المعري وبنين، لا شأن لها بالأصول والنواميس اللينية للإسلام والمسيحية. إنها رؤيتان فرديتان في المقام الأول والأخير. ولا يعني هذا بالطبع أنها غير متأثرتين بالأصول والنواميس، إلا أنها رغم التأثر لاتنطقان إلا باسم صاحبها، ولا يمكن إحالتها إلى الإسلام والمسيحية.



الموامش ہے

- (١) أبو العلاء المعري، وسالة الفغران تحقيق وشرح د. عاشة عبدالرحن (بت الشاطيء). القاهرة.
 دأر المعارف، ١٩٧٧. وإلى هذه العليمة تعود الاقتباسات كلها في سياق البحث.
- John Bunyan, The Pilgam's Progress (ed. Roger sharmock) Penguin Chassics, 1986. Quotations in (Y) this research are timen from this edition.
- Loctum Todorov, The Fantastic A Structural Approach to a Locency Genee (Tr. Richard Howard), 1 (**)
- P 11 و 1911, ... Connell University Press. 1911 و الأخيبولي بـالتلقي يتضمن دعاً للقسارى، وفي عسالم الشخصيات، وهذا العالم يعرفه إدراك القارى، لللنبس للأحداث المروية
- (٤) كـنا عبيد الأدب المربيء طه حبين، أول من صمف (رسالة الغمران) بحبب حسها الأدي الصحيح: (إن هذه الرسالة هي أول قصة خيالية عند المرب) انظر: طه حبين، تُجادِيد ذكرى أن الملاء . القامرة: دار المارف، ١٩٧٤ . ص٣٩٠.
- Betty A Schellenberg, "Sociability and the Sequel Retwining Hero and Journey in The Physics (6) Progress Part 11" Sindies in The Novel, V 23 PT 3, 1991 P, 316.
- - (٧) (إنا أعطيناك الكوثر) سورة الكوثر، الآية الأول.
- (A) يستمد المري مادة تخييله الرئيسية من القرآن الكريم. وقد أحصت الباحثة د. عائشة عبدالرحن ثلاثا وأوبعين آية تأثر للمري بها تأثرا مباشراً ـ وتختم مقارنتها بالتأكيد عل «أسلوبه الفذ في تأليف العسورة الجنديدة من المواد القسديمة». انظر: د. عبائشة عبدالرحن ، الفضران. القاهرة: دار المعارف 1902. ص90.
- (p) لا تخضم كتمانة للعمري لعابير التقبط الحليشة. وقد قامت الأستادة عائشة عندالرحن بنت الشاطيء بهده للهمة في رسالةالغمران، فقدمت للقاريء العربي حدمة جليلة، إذ يسرت له قراءة نصر صعب أساسا.
- C.N. Manlove, "The Image of the Journey in Pilgrim's Progress. Narrative Versus Allegory," Jones (§ 6) and If Narrative Technique. V. 10, Ph. 1, 1280, P. 34.



- (١١) انظر: د. علي شلق (توطئة)، رسالة الغفران. بيروت: دار القلم، (لاتاريخ)ص٦.
- -Johannes Hedberg, "John Bunyan, The Prigram's Progress," Moderna Spark, V 8, Pt 2, 1989 PP. (\Y)
- (١٣) انظر على حسن فاعور «مقدمة» رسالة الغفران . بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٩٩٠ ـ ص٣.
 - (١٤) انظر: خليل هندلوي، تجديد رسالة الغفران. بعروت: دار الأداب، ١٩٦٥. ص. ١٠.
- (١٥) يتفق المارسون المرب على أن الباحث الانكليزي نيكلسون هو أهم من قدم رسالة الفمران للقارئ، الانجليزي في القرن المشرين . راجم
 - Monlove, P. 21 (\%)

(IV)

- Roger Shurrock, "Introduction," The Pilgrim's Progress, P. 17...
- (1A) يكتب ما نلوف في بحثه المشيار إليه آنفا: «ليس من عادة بنين التمامل مع المفاهيم الأخلاقية مباشرة: فشخصياته ليست «إييان» أو «آمل» وإنها «مؤمن» و«آمل» (ص٢٧). والحقيقة هي أن (رصلة الحاج) ترخر بالأسياء المجردة المضاهيسية، مثل «الريسة»، «الإثم»، «الإيان الفشيل»، «الجهل»، ضاهيك بالشقيقات الأربع الساكنات (القصر الجميل) وهن: «تكتم»، «تفوى» وحصافة» «احسان»،
- Maurice Hussey, "The Humanism of John Bunyan," The Pelican Guide to English Literature. 3 P. (14) 225.
- Vincont Newey, "The Disinherited Pligrim: Jude The Obscure and The P flgrim's Progress," durhamn(y .) University Journal V. 80, PT 1, 1987. P. 60,
- Kathleen M. Swain, "Christian's 'Christian Behavious' to has Family in Pilgran's Progress," (Y\)
 "Religioù and Literature, V. 21, PT. 3, 1989, P. 10.



حبد يوسف الرومي فى ذمة الله

في الرابع والمشرين من يونيه سنة ١٩٩٣ م ، فقلت الكويت واحدا من أبرز القيادات الإصلامية التي لمبت دورا عيزا في أحلك الظروف والمواقف الصمبة التي مرت بها الكويت .

ولد الفقيد عام ١٩٣٧م، في الحي الشرقي من مدينة الكويت وتلقى تعليمه الأولي في المعهد المديني بدولة الكويت، ثم أكمل تعليمه العالي في مصر حيث تخرج في كلية دار العلوم... جامعة القاهرة.

أسندت إليه بعد غرجه مناصب عدة منها رئاسته لقسم الرقابة سنة 1977 ، ثم مديرا للرقابة حام 1977 ، ثم وكبلا مساعدا لشؤون الثقافة والمحافة في ورزارة الإهلام، حيث ترأس تحرير معظم المطبوعات الثقافية التي تعدر عن الورزارة كمجلة عالم الفكر التي تولى رئاسة تحريرها من عام 19۸7 إلى ما قبل سنة من وفاته ، وسلسلة المسرح العالمي ومجلة الكويت .

وكان آخر المناصب التي تقلدهامنصب وكيل وزارة الإعلام.

وقد بذل خلال توليه لرئاسة تحرير مجلة صالم الفكر جهودا حثيثة في سبيل الارتقاء بذه المجلة التي تدين له بالفضل الكبير فيها وصلت إليه.

ولا تملك أسرة التحرير إزاء هذا المصاب الجلل إلا أن تبتهل إلى المولى صبحانه أن يسكن الفقيد فسيح جناته وأن يلهم ذويه الصبر والسلوان.

إنا لله وإنا إليه راجعون



مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل

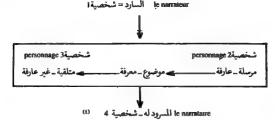
د. بوطيب عبدالمالي

أستاذ بكلية الآماب والعلوم الإنسانية مكتاس_اللفرب

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكاني، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي مشغلها أو كتابي من قبل شخصية أو بجموعة من الشخصيات ، عددة بعينها ، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة أو وتشيع بالتالي تهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السري في الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد لا معتمد (هذا الكانن الذي يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ، ولاصوت الشخصيات ، ولكن بلون سارد الاتوجد رواية) . (١٠) إنه الشخصيات الروائية المواثية ، عمل التوجد واية) . (١٠) إنه الشخصية الروائية ، المعتملية المواثية ، منا المدون سارد الاتوجد والة) . (١٠) ولن يتحول لحقيقة ، ما منا لانستطيم تصور حكاية بدون سارد .

و بالمناسبة ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب: (فالسارد ليس أبدا الكاتب). أو لنقل بتمبير ليس أبدا الكاتب). أو لنقل بتمبير آخر إن: (السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب). (أن فهو شخصية متخيلة أو حكائن من ورق مشأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يومس علله الحكائي لتشوب عنه في سرد المحكي وتحرير خطابه الإيبام بواقعية ما يروى، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاء، كما يتضح ذلك من الرسم التالي.





وما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضا لمخاطب. يتلقاه ويستفيد منه: ﴿ كُلُّ كُلام هُو أُولًا حوار، أي أنه لايمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب». (٥٠ وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول فلذيان لا مبرر له، الشيء الذي دفع البعض للقول: (فلو لا المتلقى لما كمان هناك سرد). (١) وهو مايفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائها استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل أنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، كما هم الشأن في حكاية _ ألف ليلة وليلة (يراجع بخصوص هذه المسألة ماقاله ج برانس G. Prince في مقاله القسيم المعنون (بمدخل لدراسة المسرود له) (narrataire ميثة (أي المسرود له introduction de l'étude du narrataire) هيثة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى - السارد le narrateur - وتلازمها لازمة الظل لصاحبه، لاتفارقها، مادام حديث الأنا). هـ و في العمق خطاب نلانت. ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلا: الكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفها كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، إن كل تلفظ هو صراحة أو ضمنيا، خطاب يستوجب غاطبا، ٨٠ وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لايستوجب فقط ساردا، ولكن أيضا مسرودا له إلا أنه بالرغم عما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية في

صنع الخطاب السردي، فإن الاهتهام بها مع ذلك ظل عدودا وضيداد ، إدا ما قورن بحيس بحجم السدراسات التي خصت بها شخصية السارد. وهكذا : « منذ هنري جميس ونورمان فريدمان إلى واين وبوث فتريفتان تودوروف، كثير هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد في التخييل ، سواء أكان نظها أو نثرا . . . وعلى العكس قليل هم الذين اهتموا بالمسرودله . . . كل هذا رغها عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه في القالات الجميلة لكل من بنفنيست Bénvéniste وجاكوبسون Jakobron المحققة للاستئناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارى ، والقارى المحتمل والقارى المائد عن القادى المسدفة إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج . برانس في مقاله السالف الذكر، وبناة إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج . برانس في مقاله السالف الذكر، وبناة عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص، عملية مشروطة أساسا باحتوائه على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقى والمن الحكائي أو الرسالة :

narrataire ______ fable / histoire ______ narrateur

والمتن الحكائي عبارة عن مادة خام طبعة في يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بها لاحصر له ولا عد من الأشكال التمبيرية ، وفقا لرغبته وغشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولو ا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتهامهم ، عاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء مس حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التي يقيمها بمتنه الحكائي أو بمخاطبه إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم ـ وجهة النظر Poim de vue ـ كمقابل للمصطلح الانجليزي ـ Point of View ـ من أبرز قضايا النقد الرواتي التي كثر حولها النقاش وتشعب بتمدد النقاد واختلاف المدارس، خصوصا بعدما أكد الرواتي والناقد الانجليزي المعروف هنري جيمز على أهميته أواخر القرن 19: «لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية، كما في التطبيقات الأدبية، في الدول الانجلوسا كسونية منذ هنري جيمز Heary James. فكها أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها ـ من منظورما

- فإن الرواتي يعرضها من وبجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتباره (١٠٠٠) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطها في الاعتباره (١٠٠٠) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه كثيرا ما كنا نجد أصدعاً به يقون في خلط أو لبس، كتنبجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه، وهو ما نهه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع - والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات - تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيفة والصوت - mode ex voix - أي بين السؤال المتملق بمن هي السداد، أو لكي نختصر الحديث، بين السوال عمن يرى، والسؤل عمن يتكلم، (١٠٠).

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة الممطلح وتشعبه، وما دخله من ضبابية وسوم فهم عند استماله من قبل المهتمين، فهنو مناتع، وغير عدد لدرجية يوخي معها بها الاحصر له من الأشياء والماهيم: قوروجهة النظر مصطلح ذو دلالات متعددة

(١) أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير دلك.

(٧) وقد يعني في أسط صدوره في مجال النقد الرواتي، المذالاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية (١٠٠٠ وهو ما نرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب أحيانا والمصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية. ولإبراز بعض مظاهر هذا الحلط بالملموس، سنعمل على استعراض نياذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة، بنوع من التسلسل التاريخي، كما أوردها جيت في كتابه (وجوه) قبل أن نتقل بعد ذلك الإعطاء التصور النهائي هذا المصطلح، ولختلف أثبكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية.

وهكذا نجد الناقدين كلينث بروكس وروبيرت بين وارين الجدال المطلحا عليه Robert Pean Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آتذاك بتسمية فيؤرة السرد، Point de vue كمقابل لمصطلح وجهة النظر الحلل Point de vue. وهذه النمذجة على الشكل التالي:

	أحداث مطلة من الداخل	أحداث مطلة من الحارج
سارد حاضر كشخصية	(١) البطل يحكي	(٢) شاهد يحكي حكاية
في العمل	حكايته .	البطل.
سارد غائب كشخصية	(٤) المؤلف المحلل	(٣) المؤلف يحكي
عن العمل	أو الكلي المعرفة يحكي	الحكاية من الخارج. (١١٠)
	الحكاية.	
1		

ويعلق ج. جنيت على هذه النمذجة قائلا بأن المحور الأفقى (داخلي - خارجي) وحدة يرتبط بوجهة النظر، بينها المحور العمودي (الحضور - الفياب) فيخص في نظره مشكل الصوت في الرواية عده معا أو هموية السارد كما يطرحها ج. جنيت، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا، مما يمكننا من القول بأن الافرق بين الخانة رقم ١. ورقم٤. ولا بين الخانة وقم٢. ورقم٣.

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف. ك. ستانتزيل F.k. Stancel- ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي:

(١) وضعية المؤلف الكلي المعرفة، أو ما أسهاه بالألمانية L'auk toril er/ahisimanon

(Y) ووضعية السارد المشارك في العمل الروائي، أو ما أسماه بـ L'icherzahlsituation.

(٣) وأخيرا وضعية المحكى المسرود بضمير الغائب، أو ما أسهاه ب

La personale érzahisituation.

وهنا أيضًا ، يلاحظ ج . جنيت خلطا واضحا بين شخصيتي المتكلم والراوي (qui voix et qui parle)مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين ـ الثانية والشالثة ـ لا اختلاف سنهما على مستوى وجهة النظر .

وفي نفس السنة أي ١٩٥٥، قدم الناقد نـورمان فريـدمان Norman Friedman تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثهاني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي:

......<u>Allake</u>

بتدخل من الكاتب. يحياد من الكاتب.	أ _ السرد الكلي المعرفة
أنا_الشاهد. أنا_البطل أو الشخصية الرئيسية .	ب-السرد بضمير المتكلم
السرد الكلي المعرفة الانتقائي. • السرد الكلي المعرفة التعددي.	جـــالسرد الكلي المعرفة
الطريقة الدرامية ـ وهي افتراضية و يصعب تمييزها عن الثانية .	د_سرد موضوعي صرف
طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم. (١١)	

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في السرد، كما في السحف الأول، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد، كما في الصف الأخير، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كانت تتعكس على علمه الأحير، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كانت تتعكس على علمه الكاميرا، مرورا بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم متنه الحكائي، مع الإنسارة إلى أن الحالة ولمرابعة كما يؤكد ذلك ج. جنيت، ليس لهما ما يميزهم عن الحالات الاخيرى، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين (و لا يقوم على أصاص الموت الوجهة أصاص الموت الموت ب مسافة ورجهة أصاص الموت ب مسافة ورجهة النظر عند المنافزة المنافزة والمنافزة والمنافزة المنافزة والمنافزة وال

يين الصنف الأول والثاني أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذلك الذى يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية، وهي:

- (١) الراوي الملاحظ أو الراصد.observateur.
- (٢) الراوي المشارك في الأحداث narrateur personnage.
 - (٣) الراوي العاكس للأحداث l e narrateur reflécteur.

و يلاحظ أن هذا التعسيف ينطلق ، كيا هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية ، عا يجمله أقرب لدواسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر.

وأخيرا، وفي سنة 1962، أخذ الناقد برتيل رومبير. Baril Romberg تصنيف ستأنتزيل stanzel. فأكمله بإضافة حالة رابعة هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من:

- récit à auteur omniscient عكى ذو مؤلف كلي المعرفة
 - recit à point de vue عکی ذو وجهة نظر (٢)
 - récit objectif عکی موضوعی
- rēcit ā la première personne كي بضمير المتكلم عكى بضمير المتكلم

وهو ما يمكّس شأموذ الحالد الرابعة عن معبار تصنيف الحالات الثلاث الأولى . إلى جانب هماه من اعتبارها أسلم من جانب هماه الدراسات ، توجد دراسات أخرى مما صرة يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الروضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ، ومن جملتها تلك الد وضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ، ومن جملتها تلك الد و الدوس المقالم المنابعة الدراسة الدوسة T. Todorov . أو من حيث الأدبي figures III - III ، وحيث و . وكذا ج. جنيت G. G. G. Genette في كتابه وجوه الله . التوسيقة ...

وهك لما فنحن كقراء لاندرك المتن الحكاثي إداركا مباشرا وأوليا، كما سبقت الإشارة ل لذلك إلا من خدلال إدراك سابق له هو إدراك السارد، الذي يتفير بدوره بتفير موضوعاته واختلاف أنواع العدلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييل، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له، وبالتالي قراءتنا له، لذا هذه - النظرة regard أو: «الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد، و ۱۹۰۵ و وان شئنا السدقة أكسر. هذه المظهر السني يعكس العلاقة بين ضمير هو في الحكاية ، وضمير أنا في الخطاب، أي بين الشخصية والسارد، ۱۷۰۱ هو ما يرمى إليه النقاد من وجهة النظر، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج. بوريون Posillon . ل غتلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات في ثلاثة ، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق، مع ملاحظة بسيطة ، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي ، مظهرا آخر مضايرا ، وأكثر تعقيدا ، عما سبدو عليه في المستوى النظري الذي يسمى دائم البكون واضحا وبسيطا «لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، النسج منه الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك نهاذج لو جهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد، ومدعمة فليس هناك نهاذج لو جهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد، ومدعمة بالسجام عض . ولكن ولكي نتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية (۱۷ واكن ولكي نتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تسيطية (۱۷ واكن ولكي نتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تسيطية (۱۷ واكن ولكي نتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تسيطية (۱۷ واحد) وهذه الرؤيات هي :

(۱) الرؤية من الخلف Vision par derrière الروابات الكلاميكية ... بلزاك فلوبير - ويتمييز السارد فيها بكونه يصرف كل شيء عن شخصيات علله ، بها في ذلك أعهاتها النفسية ، غترقا جميع الحواجر كيفها كانت طبيعتها كأن يتقل في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المسازل لبرى ما بداخلها وما في خارجها ، أو يشتى قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتمرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات ، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كها يشاء . كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام ، وكأنه إله . ويفترض أن تحكى الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب ويرمز تدودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة : سارد شخصية (11) أن السارد أكبر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للطعن من طرف بعض النقاد للما من انعكاسات سلبية على تماسك ووحدة العمل الروائي ، فهذا هنري جيمز يقول معلقاً عليها : إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق ، حيث أن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان ، أو من شخصية ، دون مير بل دون الالطلاق من زمان إلى زمان ، أو من شخصية ، دون مير بل دون الالطلاق من زمان إلى زمان ، أو من شخصية الم شخصية ، دون مير بل دون الالطلاق من رمان إلى زمان ، أو من شخصية المن شعور المؤلف من المناسق ميلان المناسق من المهادي ومن مير بل دون الالطلاق من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مير بل دون الالطلاق من رمان إلى زمان ، أو من شخصية الل سخوية الميلا المنكل ومن المناسق ، ومن أمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مير بل دون الالطلاق من المناسق مي المناسق مي المناسق ، ومن ميان إلى منان ، أو من شخصية الميات المناسق ، ومن ميان الإلى المناسق ، ومن ميان المناسق ، ومن ميان المناسق ، ومن ميان إلى ميان ، أو من شخصية إلى شمية المناسق ، ومن ميان إلى ميان ، أو من شخصية إلى شمية مين ميان المناسق ، ومن ميان المناسق ميانية إلى ميان ، أو من شمون المناسق ، ومن ميان إلى ميان ، أو من شميان إلى ميان المياسة ميات إلى الميان الميان

بـؤرة قصصية محددة تكون نتيجت التشتت وعدم الترابـط الهضوي بين المقـاطع المختلفة في الرواية (٢٠) ولللك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها.

(٢) الرؤية المرافقة - vision - avec (٢١) وهي رؤية سردية كثيرة الاستعبال خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييل من منظور ذات داخل لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها ولعل هذا ماجعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون - Francoise realisme _ (٢٢) تسميه _ بالواقعية الفينومينولوجية _ الظاهراتية van Rossum – Gyon phénoménologique إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر نما تعرفه الشخصيات، إلا أنه مع ذلك لايقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه. ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحوله الى سيرة ذاتية، لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المرم بين الكاتب والقارىء، أهو تعاقد سير وي ذاتي أم روائي؟ _ (٢٢) كما يشير لذلك فيليب لموجود Ph. lejeune . ولاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد وهكذا يمكن إن يتحول الحكمي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارىء الانطباع السابق المتعلق بكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية. ويمثل تودوروف منذه الرؤية بالمعادلة اسارد شخصية ا (٢١) كدليل على التساوي الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية، على عكس الرؤية السابقة.

(٣) الرؤية من الخارج - vision du dehors با "وهي نادرة الاستمال بالقارنة للسابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية، (السارد الشخصية) (٢٠٠ وهو بذلك لايمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلا إن الأمر هنا لايعدو أن يكون بجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء، فهذا يعنى أن الرواية لن يكون لها أي معيى وتصبح غير مفهومة.

و إذا كان ح. بـ ويون قـد توقف عند الحالات الشلاث السابقة ، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الـرؤية الثانية أسهاها... vision statioscopique ... الرؤية المجسمة ... التي نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قيل شخصيات عديدة ، نما يمكننا من تكوين صورة شاملة وكاملة عنه .

وإذا انتقلنا لجيرار جنيت، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحي-الرؤية vision ووجهة النظر point de vue لل لهم في اعتقاده، من طابع بصري - visuel واستبدالها بمصطلح _ التبثير la focalisation الذي استلهمه من مصطلح الناقدين بروك ووارين _ focus of narration _ وهكـذا يطلق أسم محكى غير مبوأر، أو تبشر في درجة الصفر _ récut non _ focalisé ou focalisation zéro _ كمقابل لمطلحي بويون وتودو روف . _ الرؤية من الخلف، والسارد) الشخصية . بينها يسمى الرؤية المرافقة، التي يكون فيها السارد مساويا للشخصية من حيث المعرفة، بالمحكى ذي التبشر الداخل_ Le récise a focalisation interne _ وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أنَّ مسألة التمييزيين هذا الصنف من التبئير والتبثير السابق - الخارجي لاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في الحكى _ متكلم أو غائب _ لأنه قد لايعود بالضرورة على الذات المدركة _ (أي الشخصية) بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد: الفاستعمال فمر المتكلم خلاف لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل، لايوجه إطلاقا تبشر المحكي في البطل؟. (٢٨) أو كيا قال تودوروف: ٩ المحكي بضمير المتكلم لايمرز صورة سارده، بل يجعلها أكثر إضاراً . (٢١) وفي مقابل هذا يرى ج. جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك يكمن في الفرق بين ما أسماه رولان بارت R Barthes ف مقالته مدخل للتحليل البنيوي للمحكى ... بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية _ mode personnel et apersonnel" بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل. وهكذا فالصيغة الأولى الشخصية _ يمكن التعرف عليها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم، إن لم يكن مسندا إليه أصلا فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صبغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه [كيا في المثال التالي: (رأى شخصا مسنا في صحة جيدة) نحولها لضمير المتكلم فنقول: أرى شخصا مسنا في صحة جيدة، فلا شيء

تغير سوى الضمير] تأكمنا أننا أمام مقطع مبوأر داخليا بالبرغم من إسناده لضمير المائب، لأن صيغته شخصية، أما في الغنائب، لأن صيغته شخصية، لاتنطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير. أما في الصيغة غير الشخصية [كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل :- إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطرا فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جدا، ويقتضى تغيير البنية التركيبة الأصلية الكلية للجملة، بفعل تواجد كلمة - يبدو - الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل، كها تـؤكد في الوقت ذاته على أن التبنيرهنا خارجي.

والحق أن السبق الاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية الإعدود لرولان بارت R. Berrhes بم بقدرما يعود لبنفنيست Benveniste _ الذي أكد في بعص مقالات كتابه الهام _ مشاكل per- اللسانيات العامة _ Benveniste على أن الصفة الشخصية per- اللسانيات العامة _ Benvenist والمخاطب، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non _ bonnel _ لضميرى المتكلم والمخاطب، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non لتأكيل والضعير الفائب، ولعل فيها تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفي لتأكيد ذلك (٣) نعود لنقول بأن جرار جنيت يقسم التبثير الداخل لثلاثة أنواع هي:

أعكى ذو تبثير داخلي ثابت / recit a focalisation interne fixe-

رَّمُوفَجه المُثالِي هو رواية _ السفراء _ Les ambasvadeur _ طنري جيمس التي قال عنها لوبوك: قال جيمل هذا و الشغراء _ الاغترازا بقصة عقل ستريندره إنه يجعل هذا المقل يتحدث عن نفسه ، إنه يمسرحه ، (٢٠٠٠ لأنه يعرض كل شيء من خدلال وعي شخصية واحدة ، عا يودي حتها لتضييق جال الرؤية ، وحصرها في شخصية واحدة بعينها ، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ، كإ ذهبت لذلك الناقدة البحيكية _ فرانسواز فان كيون _ ، ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقم عليها النبير.

ب. عكي ذو تبتير داخل متنوع - G - Flauber الفريس . recut a focalisation interne variable الفريس . G - Flauber الفريس Madame Bovary المجسد لهذه الحالة، هو رواية - السيدة بوفاري Emma المنخصية - إما Emma - قبل حيث يبدأ السرد مبوأراً على شخصية شاول . Charle المنخصية - إما Charle . قبل أن بعده من جديد لبرة : على شخصية شاول Charle .

كها بحدث في روايات الرمسائل مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة . كما هو الشأن في رواية علاقات خطرة dangereuses les liaisons أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد الشخصية) فيسميها ج. جنيت بالمحكى ذى التبثير الخارجي le récit à focalisation externe كبعض روايات ما بين الحربين العالميين، الأولى والثانية . وقد أصبح هذا الأسلوب مألوف بفضل روايات Dashiel Hammett وبعض قصص ارنست هيمنغواي E Hemingway _ مشل القتلة The killers حيث نشابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار. إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبثيرات الرئيسية المعروفة في عالم . الكتابـة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عـادة كل الفنانين والمبـدعين نادرا ما يلتـزمون بها، بل إننا غالبا ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطانها، متطين في ذلك كل الوسائل والامكانات المتاحة لهم في هذا المجال. وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال التحريف .. altertion وكذا عمليات الخلط فيها بين الأنساق .. le melange des systèmes مراسم التي قد يهارسها القائم بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبثيري معزول وآني داخل سياق منسجم، مشلا: خرق منه للقاعدة العامة المهيمنة، عما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة، كفعل يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق. وقد حاول ج. جنيت في كتابه _ وجوه ١١١ تشخيص بعض هذه الحالات، فللحظ أن هناك صنفين أثنين يمكن إدراكها، اويقومان إما على إعطاء معلومات أقل بما هو ميدئيا ضروري، وإما على إعطاء معلومات أكثر بما هو مبدئيا مسموح به داخل إطار التشير المنظم للكل؛ (٢٨) ويسمى الأول حذف جزئيا أو paralipse _ أما الثاني فيطلق عليه اسم _ paralepse _ . ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبوأر داخليا عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل، التي لما أهمية قصوى في المتن، والتي لايعقل بأي حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبئير، كما فعلت الكاتبة' أغاثا كريستي - Agatha Christec في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان - الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة _ . (٢٩)

 $(u)_{nn}$

أما الصنف الثانى فيجد مرتعه الخصب والمفضل فى ما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد فى عاولة منه لتزويلنا، نحن القراء، باكبر قدر ممكن من المعاومات الخاصة بها.



قائمة الإحالات للعتمدة في الدراسة

ضِع السارد في الرواية بالمغرب، محلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١ ،	(١)عبدالحميدعقار: و
	۱۹۸۵ء ص ۲۶۔

(٥) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة ، فريد انطونيوس، سلسلة ردني عليا. منشورات

(٦) د. عبدالفتاح كبليطو ، مقال تحت عنوان _ زعموا أن : ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية

عويدات، بيروت، باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص: ٨٩.

(Y)

(7)

(٤)

Francose van rossum - Gyon, entique du ronain, Ed. Gallimard p. 101

W Kayser qui raconte le noman in poétique du récit, éd points p: 71,

Ph Hamon, un discours contraint un littérature et réalité, éd points p. 142

G.Prince Introduction à l'étude du normataire in poétique N°14 – 1973 page 179	(v)
Benvenste, problémes de linguistique générale Tome II éd Gullimard, p. 82	(A)
O. Prince in revue cité, p. 178	(4)
Groupe U rhésorque générale, éd points p 187	(1+)
G Genette, figures III Ed Scuit p. 203	(11)
طرس سمعان: _من مقال تحت عنوان: وجهة النظر في الرواية المعرية، بمجلة	(۱۲) انجیل ب
عدد خاص بالرواية، رقم ٢٠، صنة : ١٩٨٢ ، صفحة : ١٠٣.	قصول
G Genette ouvrage cué , p · 204 .	(17)
G Genette ouvrage cué p 204 - 205	(11)
1 Todozov hijerature et signification ed Lazouvie, p. 79	(10)
l' l'odorov-les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd	points (17)
p. 147	
T Todotov in otuvrage esté p 147.	(17)
T Fodorov in Guyrage cité, p. 147	(14)
F. Todorov in ouvrage cuië, p: 147	(14)

(٢٠) د. سيزا قاسم : بناه الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية - نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة

والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥ مر ١٨١ _ ١٨٨ .

T Todorov in ouvrage cité p 148		(11)
Francoise van Rossam – Gyon in om r	age cuếp 135	(77)
Ph lejeune le pacte mtobiographique	Ed sent p 44	(٣٣)
T Todorov in ouvrage ché p 148		(37)
T Todorov in ouvrage cité p 148		(YD)
T Todorov in ouvrage cité pe 148		(11)
T Todorov in ouvrage cité p 148		(YV)
G Genette, ouvrage cité p 148		(YA)
Groupe L. ou\rage uné p-189		(24)
R Barthes, introduction a Fanalyse structure	cturale des récits in l'analyse structurale du récit	(٣٠)
Communications 8, Ed. pomis p. 26		
Benvenste, ouvrage cité pr 225-2		(٣١)
في الدين صحى؛ المؤسسة العربيـة	ه ويليك، أوستين وارين، بطرية الأدب. ترجمة . ٤	(۲۲) رونیـ
. **	إسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ٢٣٥ ٣ . ٢	للدر
G. Genette, ouvrage ché p 307		(٣٣)
G Genetic, ouvrage cité, p. 207		(37)
G Genette, ouvrage utë p 207		(ro)
G Genette, ouvrage caé p 211		(٣٦)
R Barthes in outstage criff p 26		(YY)
G Genetie, nuvrage este p 211		(YA)
R Barthes in ousrage criff, p 26		(P9)



تيار الواقعية في الرواية قراءة في مقدمة (الملهاة الإنسانية)

لبلزاك

د. عيدالله بن عتب *

6 يعمل أستافاً بكلية الآثاب الجديدة ـ المغرب

كثيرا ما يشار الحديث النقدي عن الأنواع الأدبية، فيول الأمر إلى الحديث عن التطور الأمي، إذ يتم الانتسال من البحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع إلى (البحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع إلى (البحث عن) عاولة تقديم الجواب عن سؤالين مركزيين هما: هل يتطور الأدب؟ وكيف يتطور؟ . . خاصة وأن وضع مثل هذين السؤالين يضع في الاعتبار تطور باقي الظواهر في الملوم الطبيعية واللمناساتية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم الطور بشكل عام يعد من أهم المضاهيم التي ظهرت في القرن المناسع فقد عظي باهتام العلماء والمفكرين والفلاسفة والنقاد، وطبق في كل عام ودراسة حول المجتمع أو الكون أو الثقافة أو الطبيعة أو الفن ""، وفي إطار ما أحدثه مفهوم التطور، وغيره من المفاهيم، من تغيير، فقد تغيرت المناهج والفروض وطرائق ألتكبر، الأمر الذي إدى إلى إحلال الإيان بالتغيير والنسية، على الاعتقاد في مطلقية القديم وسمومية فإنبه الثابتة.

وفي سياق هـ لما التغيير/ التطور الفكري والحفساري الشامل يمكن الحديث عن أكبر إنجاز روائي في الرواية الأوربية. أكبر إنجاز روائي في الرواية الأوربية. وهذا الإنجاز هو "الملهـ الإنسانية" (La comédic humaine) لأونوري دي بلمراك وهذا الإنجاز هو "الملهـ الم المناول (1799) honore de Balrac من هذا التاريخ أن بلزاك جاء إلى الممالم إثر الثورة الفرنسية (1798) وعاين مختلف التطورات المتلاحقة التي رافقتها ، منذ تولي لويس الثامن عشر إلى لويس فيليب"؟ وهي الفترة التاريخية التي عوفت التوسم البوتـابوق

والتحالف المقدم (النمسا/ روسيا/ بسروسيا)، كها عرفت بروز القوبيات الأوروبية بشكل قوي، فبات التغيير خلال التصف الأول من القرن التاسع عشر أمرا حتميا ولو عن طريق العنف والقوة والشورة. و "كان الشعب الفرنسي ـ كعادته ـ دوما سباقا إلى التمرد والعصيان طلبا للتغيير بإعلان الثورة وحمل السلاح "(1). ومن منظور " التطور الاجتهاعي، فقد حصل تبدل حاسم في التجمعات الطبقية وفي مواقفها إزاء كل المستجدات. وفي هذا الصدد يأتي ذكر ثورة بروليتاريا باريس عام (1848) كتفطة تحول في التاريخ العمالي . " فقد كانت أول كتلة بشرية مسلحة صممت على قسال المورجوازية وضرب استمرارها في الحكم ونزع امتيازتها الاقتصادية " (0). وهنا يجب أن واقعيا فكريا وصمليا، صراعا فلسفيا ووجوديا، عكسته بكل وضوح تلك الطبقات المتعارضة في الصالح المادية وللمنوية .

أما على الصعيد الفكري فإن مرحلة بلزاك سجلت بروز الاتجاه الوضعي في الفكر والفلسفة مع أوضست كونت والاتجاه العلمي التجريبي مع كلود برنار وغيره . وهي اتجاهات مساهت في تقسيم منظم للمعارف العلمية وساعدت على نصو ظاهرة الانتصاص في إطار التناتع الموفية . وعلى العموم ، فقد كان للتيارين الوضعي والتجريبي أثر واضع في أفكار كتاب القرن التاسع عشر، وهو ما يظهر حضوره في جل الأنظمة الفكرية والاتتصادية والاجتياعية . الشيء الذي يعني أن التغيير قد مس العلم والفكر وإلفن والإيديولوجيا ومصائر الناس ، وكان من الطيعي أن يمس أساليب عبد مبالية . وقد أضحى هذا الوضع - في الواقع - لذى روائيي العصر، موضوعا هاما فقد كان أدب ذلك العصر - منظورا إليه ككل - عبارة عن كفاح رائع متصل ، ضد فقد كان أدب ذلك العصر - منظورا إليه ككل - عبارة عن كفاح رائع متصل ، ضد الاغتراب الشامل للإنسان ، نتيجة لأشكال الحياة الرأسيالية التي بدلمات تسيطر على الحياة البشرية " ٧٠ . ومن هنا فإن الكتابة الروائية في القرن 19 كانت شكلا من أشكال الحياة البشرية الكتاب للواقع . فقد كان الصراع على أشده بين الأنا والعالم ، بين الذات التي يمثلها " البطل" الراغب في تحقيق أحلامه وأماله دون فشل أو عوائق ، وبين المصر يمثلها " البطل" الراغب في تحقيق أحلامه وأماله دون فشل أو عوائق ، وبين المصر يمثلها " البطل" الراقع في تحقيق المدرد فشل أو عوائق ، وبين المصر المحترم الذي يحطم تلك الذات بصلاح مصدرها ظلامية الصالم الواقعي الحقيقي .

وكانت الكتابة / المواجهة تغني القيمة الدرامية لمجمل روايات هذه الفترة لتأخذ طابعا مأساويا يعمقه فراغ الحياة وخواه الواقع .

بلزاك الشخص وبلزاك الروائي

ترتبط حيساة بلزاك المضطربة ارتبناطا وثيقا بتاريخ مؤلفاته، وقد بدأ نجم بلزاك يلمم في عالم أصبحت المادة والمال يحتلان فيه مكان الصدارة. ويعود ذاك اللمعان إلى شهرة أروع كتبه " الملهاة الإنسانية" ، المذي يعتبر نتاج عبقريته الخاصة، والذي ظل يضيف في بناء أسسه إلى أن مات. لقد خضم بلزاك إلى نظرية صلبة، مثل من خلالها، طباع وشخوص زمانه، ولكنه يضيف إلى موهبته كرسام واقعي وملاحظ بارع، خيال الشاعر والمتأمل، الذي ينزع إلى أخمذ الواقع ويعبد تركيبه تركيباً متهاسكا. ومن خلال ذلك كان يعمل على تجديد الجنس الروائي الذي كان يتسلل معه في كل المجالات الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والاجتماعية. وكان هذا الإجراء سبب التأثير في الفن الروائي منذ منتصف القرن 19 إلى اليوم. وفي هـذا الصدد، فقـد كان المقربون من بلزاك يجمعون على اعتباره "متنبثاً" أو "عرافيا" ، يعيش في "تشوف" دائم. وبلزاك نفسه يؤكد أنه يحتوي على " موهبة الرؤية الثانية". إن رسمه للمجتمع هو ما يبين للقارىء مفهومه الحقيقي للعالم والعلاقات الإنسانية. وبلزاك لم يتراجم هنا عن افتراضاته المتافيزيقية التي وثق منها منذ شبابه، إذ كان يعتقد أن كل الطواهر تؤول إلى حركة مادة واحدة، تأخذ عند الإنسان شكل الفكر. وهكذا أصبح يقول 'بأن العقول الجيارة قادرة على إرسال أفكارها، والتحرك في أوسع المجالات، مؤثرة على العقول الضعيفة. وطالمًا حلم بلزاك بالوصول إلى هذا المستوى من المقدرة الأنحاذة، وقد بداله هذا الطموح مشروعا ضمن مبدئه على الأقبل، لأنه يرتكز على أطروحة العبقرية " (٧). وبالمقابل فقد درج الرجل على الاعتقاد بأن الإنسان وحده، عاجز عن إدراك أسرار الكون، فقد كان يسائل النظريات التوضيحية والدينية منها على الخصوص، وهو المجال الذي يسجل فيه تأثره بالكاتب سو يدنبرغ (swendenborg)، ليعلن قصور المناهج الوضعية المعاصرة. كما أنه يقتنع سياسيا بـ " أنَّ السلطة التي هي قلب الدولة، يجب أن تكون بين أيدي رجل واحد . . . إذ صحيح أن الديم ومة خطأ والانتراع المام غير معقول. ذلك أن من يصوت يناقش، والسلطة التي تناقش لا كيان له، ولعل السبيل الوحيد لمواجهة هذا الخلل هو الدين " ١٠٠٠، وهو رأي يترجم موقعه الحقيقي من القوضي الاجتماعية السائدة.

على أن السين التي استقرت فيها نظرية بلزاك المتنورة بتصوره السياسي عرفت لديه وجود مباديء جمالية واقعية ، مع أن عددا من شخوص روايات تبقى محاطة بهالة سحرية مزروعة في محيطها الاجتهاعي لكسب حياتها الحقيقية بالرسم المتقن لطباعها وصفاتها. وعلى ذلك يظهر أن مشروع بلزاك كسان كبيرا جدا، كان مشروع القرن بكامله. وفي هذا الصدد يقول عنه انجاز في معرض مقارنته مع إميل زولا Emile zola ا و فعل الرغم من أن عقيدته السياسية كأنت هي الملكية الشرعية، فقد عارض بعناد شديد شرور فرنسا الإقطاعية وضعف الملكية، ووصف لحظات احتضارها بقوة شعرية عظيمة " ٧٠). ومن هنا جاز للبعض بأن ينعته بأنه "بلزاك الشاهد على زمانه " كحقيقة نلمسها في طريقة حديثة في (الملهاة الإنسانية) بشكل جعل منها " خزان الوثائق حول عِتمع فرنسا في القرن التاسع عشر" (١٠٠)، ولا عجب من هذا الرأي، فصاحبنا يغوص بكيفية واضحة في ماضي فرنسا، يعنى فيه بمظاهر سلطوية وعالاقتها بالإنسان الفرنسي، كوجه من وجوه الديمومة التاريخية. إلا أن هذا الأمر خلف ردود فعل نقدية مهمةً، من جملتها تلك التي إنحازت للعالم القروي اللذي يظل غير معروف بما فيه الكفاية في عالم بلزاك الروائي. يقول ب. ل. وأي (P.L. Rey)إن عمل بلزاك رغم الجهود الجبارة التي بذها فيه، لم يكن شاملا بها فيه الكفاية، والدليل أن العالم القروي بصفة خاصة ، ينقى غير معروف لديه بشكل جيد أ (١١)

الملهاة الإنسانية

هي رواية تتجمع عندها كل الجهود السابقة، وهي بالتالي، ترسيخ و إيدان بكتاب المستقبل: الملهاة الإنسانية " الله إن هذا الأخير (الكتاب) يدل عل نوعية اهتام بلزاك بوحدة التناول والمعالجة لأكبر معضملات التاريخ الفرنسي الحديث، والمعثلة في انهيار الحضارة الأرستقراطية إشر نمو النظام الرأسيالي وكان هدفه الأساسي هو منع الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على القيارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادى، الواقع الإنساني بها هي مبادى، طبيعية عامة، ولذلك فقد رتب "كوميدياه" إلى الأقسام التالية:

أولا: دراسة الطباع، وتضم أهم الأعمال/ المشاهد الآتية:

مشاهد من الحياة الخاصة / مشاهد من حياة الريف/ مشاهد من حياة الأقاليم/ مشاهد من الحياة الباريسية/ مشاهد من الحياة السياسية/ مشاهد من الحياة المسكرية/ العم يوم 1907/ الأرهام الضائمة

ثانيا: دراسات تحليلية، وتضم دراسة رئيسية هي: فيزيولوجيا الزواج،

ثالثا: دراسات فلسفية وتضم: البحث عن المطلق/ سيرافيتا.

وحتى تقدر هذه (الملهة) حق قدرها، يجب النظر إليها في كليتها، إذ لا يمكن الحكم على عالم روائي ضخم من خلال إحدى جزئيات. وإن كنا هنا لا نستطيع، فإننا نكتفي تجاوزا، بمقدمتها فقط. وكلنا اقتناع بأن التبسيط والنقد غير المنهج في العليد من المؤلفات المدرسية، من الأمباب التي جملت من بلزاك روائيا غير مشهور إلا بشهرة الاب جوريو (Engemic Grander) وأوجيني غرائدي (Engemic Grander) إن عدم الاطلاع على بساقي أعمال بلزاك، يترك الانطباع عمن غموض هذه الأعمال أو صعوبة فهمها، ولكن هذا القصور في المؤلف في طابعها الجالي تعبر واضع عن نشائج عصرها . ف "كل وسط بيتي بلزاك في طابعها الجالي تعبر واضع عن نشائج عصرها . ف "كل وسط بيتي بالنسبة لبلزاك هو بجال مادي ومعنوي يحتري المنظر والمشهد والمسكن والأثاث والأشياء والملابس ومصائر الناس . . كها أن الموضع التاريخي العام يقى هو المجال الشامل الذي يغلف هذه البيئات الخاصة المفرقة والمعزولة " " ") إن

علاقة بلزاك بـ (الملهماة الإنسانية) تبدو في رؤيته إلى المجتمع الفرنسي على أنه عِتمِع تعدد الطبقات، وذلكِ من خلال رصده لما يحرك الآنسان من عجموع الأهمواء والنزعات والرغبات النفسية . وقد مكنه صوقعه الاجتماعي من فرض عالسة رجال السياسية والفكر والاقتصاد، إلى جانب تردده على الصالونات الأدبية والمسارح وكذا سائر الأمكنة غير الراقية أيضا . . . وهذا السلوك جعل من بلزاك خبيرا بخبايا مجتمعه وعمق بنيانه. فجاء بها يقرب من ألفي شخصية روائية تجسد لديه واقع تحول الطباع من طباع عادية إلى قوانين. وبذلك "تتحول حالة المدفاع المشروع لدى أفراد المجتمع ضد وسائل الأمر والنهى، إلى مجرد واقع استسلامي مهزوم، إن شخوص بلزاك فرض عليهم واقع الخيانة ونبذ القيم ، فتتحول الحياة الاجتماعية معها إلى كوميديا " (١١١) . هكذا فقراءة (كوميديا) بلزاك تحيل إلى مجتمع الخداع المتبادل القائم على حب المال وشهوة التسلط. ومن هنا نجاح بلزاك في خلق النهاذج الحية التي تصدق في التعبير عن مختلف تقلبات المجتمع واضطراباته. وقد اعترف انجلز قائلا: " . . . وحتى في ما يتعلق بدقائق المسائل الاقتصادية، تعلمت من بلزاك أكشر عما تعلمت من جيع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المهنيين جيعا في عصره (١٠) إنّ قراءة (الملهاة الإنسانية)إذن، لتركد على صميم التناقض في المجتمع الذي خلق المثل الأعل للشخصية الإنسانية الكاملة، ولكنه أدى في المقابل إلى تحطيم هذا المثل في الواقم العملي.

وقبل إلقاء الضوء على المقدمة التي صدر بها بلزاك (الملهاة الإنسانية) نشير إلي أن أم ألها كلها توجهت إلى الواقع ولا شيء غيره. وهو إجراء يخالف به عادة كتاب الجيل الروسانسي المعاصرين له. فاهتم بالإنسان من خلال إشكالية انتيائه للنوع البشري وللمجتمع عمديدا، الإانتيائه لذاته فحسب كذات معزولة. فكانت (الملهاة الإنسانية) فانت بعد الحديث للفكر. كما يصرح بلزاك (۱۱) فوصفت واقعيته " بالواقعية العظيمة لأنها تصدور الإنسان والمجتمع بلزاك (۱۱) فوصفت واقعيته " بالواقعية العظيمة لأنها تصدور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة بدل عرض مظهر من مظاهرهما" (۱۱) " ون عظمة بلزاك، تكون عمق إدراكه للظروف الواقعية ، كما يعبر ماركس. " فهذا الادراك ما

كان ليكون كامالا بالتضاضي عن الجانب الجدلي في التطور الطبقي، بل إن الفهم العمين لطبيعة هذا التطور هو الأساس في عظمة تصور الملهاة الإنسانية 1434

مقدمة الملهاة الإنسانية

لم يرحب بلزاك في البداية ، بفكرة تدبيج عمله الضخم بهذه المقدمة لولا إلحاح السيد هتزيل (Harzet) ناشر أعماله ، الذي يعتر مشارك في كتابتها بكيفية غير مباشرة. بل إن هذا الناشر هو الذي نقل هذا النفر بمالشكل الذي وصلنا عليه، على الأقل خوفا عليه من الضياع . . ويعترف بلزاك بصغوبة وأهمية هذه المقدمة في إحدى رسائله إلى السيدة هانسكا (Hanska) قائلا: "لقد أتيت على إنهاء هذه القيدمة لأصدر بها (الملهاة الإنسانية) غير أنها إذا كانت تحتوي على ست وعشرين صفحة، فقد رأيت معها من الصعوبات ما لم أره مع المؤلف بكامله (١١٠). ونستنتج من هذا التصريح أن المقدمة هي وعاء التصور النظري البلزاكي حول الجنس الروائي، بل إنها تبلور تصوره النهائي عن هذا الفن السردي. وقراءتها من هذا المنظور تعنى دراسة "المؤلف" بكامله، وتسلط من ثمة الضوء على عبقرية هـذا العظيم. وبلزاك أثناه كتابته لهذه المقدمة، كان يؤكد موافقت مع معظم النظريات المنبثقة عن فلاسفة عصره. وكان من الطبيعني والحالة تلك أن تتضمن مبادىء بلزاك الفكرية والسياسية والدينية والاجتهاعية من جهةً، وتصريحاته حول التقنيات الروائية ومفهوم التاريخ وتاريخ الطباع البشرية من جهة ثانية . بناء على هذا الرأي يتضح أن المشروع الروائي كها يفهمه بلزاك ليس بسيطا، بل هو من التشابك والتعقيد، لقد قال بلزاك في هذه (الملهاة) أشياء عديدة "وإن كانت على أية حال ليست هي كل الأشياء التي كان يريد أن يقولها " (٢٠). من هنا أهمية دراسة الخطاب التقديمي واستراتيجيته في رواية أوروبا القرن التاسم عشر.

يرى هانـري ميتران أن "مقدمة الروايـة في القرن 19 ، هي وثيقة عن نظـريه النوع الرواقي ، ولكنة عن نظـريه النوع الرواقي ، ولكنها في الوقت ذاته ، نوع من اخطاب يسمى : الخطاب التقديمي . وسمي كذلك لأنه خطاب يحتوي على عميـزاته اللسانية الخاصة " (^{۲۲)} . كما أنه يـرى أن التمييز الذي وضمه بنفينست (Benveniste) بين السرد والخطاب كتمطين أساسيين للكتابة قد أصبح كلاسيكيا ، وأن الخطوط الدائمة لهذا التعـارض هي بنية العلاقات بين الأفراد ،

بنية علاقات الزمر ، اللعبة أو الحبكة ، ونهاذج الكتابة ودعاماتها السلاغية ، جذا فمن السهولة أن المقدمة تحمل كل خطوط الخطاب أي كل أنهاط الكتبابة حيث محاورة. الأشخاص منظمة حسب سلوكهم. يقول بلزاك عن هذا التنظيم: " . . إن أرى أن المجتمع شبيه بالطبيعة، ألم يجعل المجتمع من الإسان شيئا من الأختلاف والتميز مثلما يوجد في عالم الزولوجيا (Zoologie) من تنوعات " (٢٦) . وبعد ذلك يصرح قائلا: " لن أدخل لا في القضايا الدينية ولا في القضايا السياسية الراهنة، إنني أكتب على حقيقتين أبليتين هما: المدين والملكية " (١٣) والجدير بالملاحظة هنا، سبادة العملامات ذات القيمة الإشارية مثل (هذا النظام / القانون / الحياة / البلد / الفلسمة / الإنسان / هذه الرواية . . .) هذه كلها علامات تضع الكتابة في قضاء وزمن موجدين لدى صاحب المقدمة ولدى قارته في آن ، وقد يكون لها معا عالم مرجعي واحد: هو هذه المقدمة. "وربها كانت كل المقدمات مشتركة في جملة تعتبر نواة الخطاب وهي : على الأدب أن يكون كذا. وهو ما يؤدي إلى نوع من المقايسة على النصوص الشاجة "(٢١) ومعنى هذا أن كل مقدمة تعمل على إدراج نموذج للنوع الحكائي الذي تتكلم عنه. وتدرج أيضا نموذجا منهجيا لقراءته. إن المقدمة تمثل كل مظاهر الخطاب التلقيني، إنها تعلم ماهية الأدب وما هو ـ على الخصوص ـ الجنس الأدبي الأكثر احتياجا إلى أن يكون موضوعا، باعتبار لا يقينية قانون البلاغي: الرواية. يتعلق الأمر إذن بفن الإقناع، وكذا بالاستعمال المستمر للعناصر النسوذجية التي تجعل من الخطاب خطابا تلقينياً، أي خطابا مجبرا على القول لا فقط ' ما همو كائن " بل أيضا: " هذا همو ما يجب الاقتناع به ١٤٠٠ وفي هذا يتضح أن أن فعل الوجوب هو الأساس في الخطاب التقديمي ومن هنا اختلاف هذا الخطاب عن الخطاب النقدي عموما، لأن هذا الأخبر بخلخل، وقد ينكر التحديد أكثر عما يؤكده أو يقبله، حيث المكان دائيا أو/ أولا للشك. والقدمة بخطاجا هي تعير كتان عن مصلحة ما. أي أنها عرك طبيعي للابديول جا.

لقد عمل بلراك ـ وهو ملكي كاثوليكي ـ من أجل الجمهورية، ومن أجل كل مجتمعات المستقبل الحرة، وفي نفس الوقت كان يهجو الارستقراطية وينتقد البورجوازية انتفادا لازعا، وهذه ميات الإيديولوجية عنده في (الملهاة الإنساسية). إن هذه المعطيات إذ نعثر عليها في القدمة ، إنها لتؤكد لنا بأن خطاب القدمة في حقيقته ذو مقومات حاصة تختلف كليا عن مقومات الإنجاز الرواني نفسه . فنحن هنا أمام بلزاك المقدم كنتاج نظري تمري إيديولوجية المقدّم الذي يعتلف وضعه التواصلي عن وضع الرواني ، مع أن " كل نقد اجتماعي المقدّم الذي يحتلف وضعه التواصلي عن وضع الرواني ما أن " كل نقد اجتماعي للروانية قائم على الخطاب النظري للروانيين، الإمكن إلا أن يكون ناقصا وغير مضبوط ، فلها كان الأمر لا يتعلق بنمس الملفوظ في النص الرواني والمقدمة ، فإنسا بدراسة المقدمة ، نجهل إيديولوجية الرواني " ("") . غير أن المهم من دراسة الخطاب التقديمي ليس دائها — وبالضرورة — الأطلاع على الوحه الإيديولوجي ، بقدر ما المهم هنا إخراج المفاهيم الأساسية للنظرة اللزاكية . ومن جملتها مهموم المحتمع والتاريخ ومفهوم الكتابة :

أ_مفهوم المجتمع في مقدمة (الملهاة الإنسانية) :

يقول بلزاك "إننا إذ نقراً مؤلفات كبار المهتمين بالطبعة، نلاحظ أن الحيوان بولد كالنبات وهذا دامع هام لمعرفة القانون الجميل: فكرة الفات Son pom Soi ، التي ترتكز عليها وحدة التكوين و بعد هذا يرى أن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الحارجي، أو بعبارة أكثر وضوحا، يأخذ غتلف أشكاله، من الأوساط التي تحيط به، والتي تطالبه بالتطور. فالأنواع الحيوانية متأتية من هده الاختلافات. . وفي إطار هذه العلائق، لاحظف أن المجتمع يشبه الطبيعة . . إن الاختلاف الموحود نوعيا بين المحامي والإداري والتاجر، يشبه إلى حد كبير الاختلاف الموجود بين المدئب والحيار والشأة . . . ويظل هذا الاختلاف قبائها بقيام المجتمع البشري والمحتمع الحيواني في آن . غير أن ذكاء الإنسان هنا هو الذي يجمل المفارقة من الأشياء الأكثر تعقيدا . . " (17)

إن الإطار المرحمي البلزاكي كان يتنوع بين الـ واقع الميش والثقامة الشحصية . وهـ لما عمد الكتابة عـن المجتمع إلى انطلق من فكرة مــان هيلير (Saint Hiller) عر الإنسانية والحيوانية ومن فكرة تــاريخ الحيوانية لدى بــوفون (Button) ، وذلك ليكتب (تاريخ الإنسانية) .

.....<u>&M.A.</u>

إن مصطلح المجتمع أو الوسط الذي يظهر في مقدمة بلزاك للملهاة الإنسانية ، بمعناه السوسيولوجي، كانت له_لأول مرة_امتدادات هامة. فقد أخذ إيبوليت تين (Hipolite Taine) مصطلح " المجتمع " عن بلزاك. وهمو مستعمار من سان هيلير وجوفروي(Gofroy)وقد اشتغلا في ميدان الفيزياء والبيولوجيا . وعلينا أن نتصور إذن أُن مصطلح " مجتمع " عند بلزاك يمر من البيولوجيا إلى السو سيولوجيا . "غير أن البيولوجية التي تملا فكر بلزاك بيولوجية صوفية، كما أن مبدأ "الحيوان" أو مبدأ "الإنسان" لم يكن لديه مبدأ فطريا، بل إنه كان فكرة أفلاطونية في بعض الوجوه "٢٨١". قد يكون من الصائب أن بلزاك لم يفهم نظرية "الوسط" التي وظفها في أعياله الأدبية . لأن " الوسط " بالمعنى السوسيولوجي قد استعمل قبله بكثير، وحاصة لدي مونتسكيو. إلا أن هذا الأخير أولى اهتهاما أكبر للظروف الطبيعية أكثر من اهتهامه بالتاريخ البشري، عكس بلزاك اللي كان يهتم بطبيعة البنية التاريخية لأوساطه وشخوصة المتبدلة باستمرار. " إن التاخر يصبح سيد فرنسا _ يقول بلزاك _ في حين يهبط نبيلها إلى الدرك الأسفل من صفوف المجتمع ١٩٦٠ وهذه مفارقة عجيبة من قبيل ما يدعو لعقد المقارنة بين عالم الزولوجية وعالم الطبيعة الاجتماعية افضى الحالة الاجتماعية البشرية هناك حظوظ ليست للطبيعة حيث دائها (مجتمع + طبيعة) . وهو رأي قد يتضمن توجيه اللوم إلى المؤرخين لكونهم أهملوا تاريخ الطباع. وبلزاك حاول التأريخ لطباع ما لايقل عن أربعة الاف شخص في (ملهاته) ، تطويرا لنموذج والترسكوت. فأفرز مثل هذه الأفكار المتعددة المدلالات . يقول: «إن الصدفة هي أكبر روائي في العالم»(٢٠٠ لأنها تجعل الرواية تاريخا للطباع ، ربها بالمعنى الفلسفي للكلمة .

والمهم في هذا السياق أن هذا التصور النظري لم يكفه للتمبير عن كل نواياه ، وغم كل ايجابيسات النظام البيولسوجي والتباريخي . فكسان لابد أن يحتمي بالمفساهيم الكلاميكية ، مثل مفهوم (القاعدة الأبدية) الجميل/ الحقيقي/ الواقعي . . .) . وسيكون من العبث أن نقف على ذكر الأسباب التاريخية لهذا الأمر، لأن عقلية المؤرخ ، مع وضوحها في شخوصها وأجوائها الروائية تتجلى في الفكر البلزاكي ببرمته وفي كل الموامل الفاعلة في هـ لما الفكر . ويرى ميشال زرافا (Michel Zeruffs) أن فكرة المجتمع في الرواية ذات طابع بورجوازي بالأساس ، فكلها نمت الطبقات البورجوازية كها

<u> Lilakummumumum</u>

وكيفا ، اتخذ الرواثيون الرجل أو «الشخص الاجتهاعي» أو «الحدث الاجتهاعي» موصوعا للمرض، في سبيل تعميق النظر في فكرة المجتمع الشمولي. ولكن فكرة الشمولية السوراتية ستودي إلى القبول إنه كلها عاش المجتمع طبويلا، كلها سبار نحو التقدم والسعادة. . والحال أن المجتمع الشمولي إن تحقق فعلا «فقد وصف بلزاك بالوقاحة ، ووسعوضوعية أقلقت معاصريه وحطمت سابقيه ، لأن كلمة «مجتمع» كانت تعني لدى غوته وروسو الإنسان في شموليته : الفرد والإنسانية قاطمة » (٢٠٠٠) . ويرى زرافا كذلك " أنه يوم يفقد المجتمع صفة الشمولية أو (الكلية) البلزاكية المتظمة ، يوم لايبالي الرواثي " أنه يوم يفقد المجتمع صفة الشمولية أو (الكلية) البلزاكية المتظمة ، يوم لايبالي الرواثي بها الواقعية كقيمة ، لتصنفه في اطار ما هو مجاني » (٢٠٠٠) ، ومن هنا شرعية تصنيف بلزاك في تيار الواقعية . فاذا كان المجتمع هو الأسطورة الوحيدة التي يمكن للانسان أن يعتبوها من خلال ما تتضمنه من مجموع العلاقات الاجتهاعية ، فان المجتمع بلزاك جمل من الأسطوري فضاء لمحقيقة ، ومن الرواثي زمنا للواقعي، مكان المجتمع بلزاك جمل من الأسطوري فضاء للحقيقة ، ومن الروائي زمنا للواقعي، مكان المجتمع بعد ذلك ليفي شتراوس . «إنها طباع تشكل نظاما وفضاء مبدودا ومصنفا، حيث تشكل تبدلات لا نهائية هم؟ (٢٠٠٠)

ويبدو أن الفحص المتأتي لجوانب "المقدمة" البلزاكية يؤكد اعتياده الواضح على أفكار بوفون 1767 (1767). وقد كان هذا الأخير يؤمن بضرورة الحفاظ على نظام اجتياعي مطابق لقوانين الطبيعة الأزلية . فكل شخصية في مقدمة المشهد الروائي تمثل جــراه من الجسم الاجتياعي الكلي . وهــنا يعني أن بلزاك يهدف إلى وضع نمــوذج للمجتمع البشري يكون تـاريخيا وتفسيريا في آن ، ولو انطلاقــا من المجتمع الفرنسي . لأن الرجل كان يفكر في تأسيس عالم اجتياعي يدوم ويستمر .

ومهها يكن ، فإن النموذج التفسيري للمجتمع البلزاكي ، قد كان له صدى في كل روايات القرن 19 . حيث غلات تصور مجتمعاً يستحق أن يكون مجتمعاً بالفعل على خوه الآليات النمطية Typiques التي قدمتها الصناعة (الفنية هنا) البلزاكية . وهذا يمني قأن الرواية الغربية والحضارة التي تعبر عنها ، تحدد من جهة في إطار النظرة البلزاكية للعالم ، ومن جهة أخرى في إطار النظرة المعارضة (٢٠٠٠) . ويتوقف التعارضة (٢٠٠٠) .

مع موقف وتصور بلزاك على تبدل الشعور الاوروبي ــالغربي خصوصا بأن المجتمع ليس كلية شاملة كها يرى بلزاك ، وأن الإنسان له طموحات منتظمة ومثالية أحيانا . . لأن إثبات هذا التعارض هو الكفيل بنزع صفة الواقعية عن بلزاك وعن أعياله الأديية .

ب_مفهوم التاريخ في (الملهاة الإنسانية)

إن النبيء الاجتماعي» لدى بلزاك هو نموذج يحتذى في إطار الكلية الاجتماعية البلزاكية، واعتهادا على ذلك ، يـ وكد بلزاك أن الكتاب قبله قد تناسبوا تاريخ الطباع، ودبها لدى كل أمم العالم من يونان ورومان ومصريين وفرس . . . صحيح أن بارتيليمي ودبها لدى كل أمم العالم من يونان ورومان ومصريين وفرس . . . صحيح أن بارتيليمي الاقتصاء الأنه ركز على إعادة نسج طباع اليونان فقط في كتاب (أناشاريس) في حين أن بلزاك كان يطمح إلى الوصف الدوامي لحياة ما يضوق أربعة الاف شخص في رواياته باعتبارهم الممثلين المجتمع ، دون أن يثير بذلك غضب الشعراء أو الفلاسفة أو غيرهم، وذلك عن طريق المفاظ على رهافة تاريخ القلب البشري، بدل الاكتماء بصبغ وجه شخصية عن طريق، بدعوى نموذجيتها .

إن هذا الأمر يوضع إلى حد كبير تأثر بلزاك بالسكوتلاندي والترسكوت Walter (بعد القرق فوامة انتشادية ، ولكن الجانب التأثري كان حاضرا باستمرار، خصصة حين يعترف بأن مسكوت هيو الذي سها ببالرواية الى المستوى الفلسفي في التاثريخ (٢٠٠٠ وفي الجانب الانتشادي يرى بلزاك أن على النيس أن تكون كل فقرة منه التاريخ وكل رواية عصرا، وهيو صاحاول تجسيمه في (الملهاة الإنسانية) باعتبارها المصورة الشاملة لمختلف جواب الحياة، وهذا هو الإطار النظري الذي يستمد منه القرنسي هو المورخ ولن أكبون إلا كاتبا له (٢٠٠٠ وكان عليه بعد ذلك أن يبحث في علل الأحداث الاجتماعية ويكشف عن معانيها الخفية . فهذه في رأيه ، هي العوامل الفاعلة في حركته . إن تاريخ القلب الإنساني إلى جانب تاريخ الطباع البشرية ، هو ما يجعل من التاريخ أصداتا غير وهمية . فالحركة الإبداعية والفنية في القرن ١٩ هي بالذات حركة لغسير التاريخ إد م تكن هي ذاتها فلسفة التاريخ . وعلى هذا الأساس كنان من التاريخ . وعلى هذا الأساس كنان

بلزاك ينطلق من وضع قوانين ضابطة لـالأحوال والأشخاص في المجتمع وهو في طريقه إلى كتابة نقد تاريخي للمؤسسات الحكومية وللطلقات الحاكمة، وكل ذلك في إطار الحقيقتين الأزليتين: الدين والملكية، إن هـذه الحيثيات عصوما اهي التي جعلت روايات بلزاك معانقة للسوسيولوحيا والعلم والسياسة، فكانت واقعيته جد معقدة، بل وقد أنجبت عددا من المدارس الواقعية الأخرى،

وهكذا فإن صفة التاريخية من عمرات الرواية الواقعية. ولا يخفى ما يتصل بهذا الطابع التاريخي للواقعية من صبغة سياسية. فقد قال الكاتب السويسري كيلبر «كل شيء سياسة، وليس معنى هذه العبارة أن كل شيء يعود إلى السياسة بطريقة فجة ومباشرة، وإنها معناه أن القوى الاجتهاعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد مستوى الأحداث وربيا معظم القرارات السياسية كيا تؤثر أيضا على كل مظاهر الحياة اليومية ، ولا شك أنه بتعدد هذه الظاهر، تعددت الأشكال التعبرية ومن ثم تعددت الواقعيات: فأصبح القارىء أمام واقعية ستاندال وزولا، وواقعية بلزاك وفلوبير وهكذا . الآأن واقعية بلزاك تكتسب أهميتها من أن صاحبها هو أول من أنصت بإمعان وإتقان لواقع المدينة والحارة الجديدتين. فممذ ١٨٣٠ يقول ميتران: "بدأت المدينة الكبيرة (باريس) تعبر أكثر من أي وقت مصى عن خطورة الجدل الواقعي بين الجياعات، وبلـزاك يعطى عن هذه الظاهرة نموذجـا يربط فيه بين نظرته لباريس وأسطورت الروائية، وهذا يقودنا إلى الفكرة القائلة إن مفهوم السواقعية بسبب تحديدها ، تلتقي عسده ذرائعية اليمين واليسار على السواء (٢٩١ . لقد رأى بلزاك في الثورة ثم في الإمبراطورية ثم في الإصلاح وعودة الملكية مجرد خطوات جبارة في سبيل تطور النظام الرأسهال بفرنسا. كما أنه رأى في سقوط النبلاء حتمية مشروعة أسام الانحلال الداخلي والانحطاط الخلقي، وفي هذه العملية الجدلية استمرار للتاريخ ودمومة للتطور في اعملكة الحيوان الروحية؛ كما يعبر هيجل، حيث يقصد المجتمع البشري المتغير بامتياز.

ومن جملة المفاهيم التي تتخلل مفهوم التاريخ البلزاكي، هناك تصور خاص عن مفهوم «الكتابـة». إذ يعتبر بلزاك أن الكاتب خاضع لحملـة من القواتين التي تجعله في

.....<u>Libertonia</u>

مارسته شبيها برجل الدولة. ولعله كان يريد بهذا الإشارة إلى التمييز بين كاتب ملكي وآخر ديموقراطي في زمانه، كيا أن الرجل كان شديد الارتباط بالتربية والتعليم، ويؤكد باستمرار على علاقتها باللدين. يقول: «إن التعليم والتربية بواسطة الهياكل الدينية هو أكبر مبدأ للوجود لدى الشعوب. . فالتعليم هو الوسيلة الوحيدة للنقص من مجموع الشوور التي قد تحل بالمجتمع أن .. ومعلوم أن الدين عند بلزاك (المسيحية) هو الماضي التي للإنسانية في رأيه، وهو إذ يقر به شرطا من شروط الكتابة ، إنها ليؤكد على سمو رسالة الكاتب ونبل أهدافه، هذا مع العلم أن وظيفة الكتابة ، إنها ليؤكد على سمو خطيرا .. لقد كان من السهل رمي الكتاب بالزندقة أو اللاأخلاق، ليتم التملص من شجاعتهم أو من جرأتهم «فهيذا ما حصل لسقراط» . إن هدذا الكلام جعل موقف شجاعتهم أو من جرأتهم «فهدا ما حصل لسقراط» . إن هدذا الكلام جعل موقف عليه الكتابة موقفة تبريريا ، يبعده عن كل شبهة من قبيل اللاأخلاقيات . فكان خطية وأمينا الكتابة بشكل رسمي وهو ما يتأتى عن طريق إعادة نسخ المجتمع نسخا دقيقا وأمينا .

إن بلزاك كان يقرأ والترسكوت قراءة نقدية (لكن تأثرية)، وكان متشبعا بفكر بوفون (Buffon) الطبيعي وبفلسفة لويس بونالد.. وكانت هذه حالته: يريد أن يوهم القارى، أن هذه هي المرجعية الحقيقية لفكر وكتابة بلزاك وكذا لمنطلقاته الإيديولوجية، فلعل الربط بين المروية والحاضر أو الواقع، فيه ما فيه من المرامي الإيديولوجية الدقيقة. ومن هنا نرى أن واقعية بلزاك تقوم على مبدأ «التياثل» أساسا: تمثل بين تاريخ الطبيعة والتاريخ الحيواني وتاريخ البشرية، لأن همذاالتياثل هو الذي يبرر له إمكانية الجمع بين اتجاهات فكرية وفلسفية ومنهجية مختلفة. والحال أن الرواية لا يصبح معبرا عن بحرة الإبتجاوزة لوجهة نظر طبقته الخاصة.. لأن الفنان «لا يصبح معبرا الإيولوجيا بوصفه نشاطا حرا» (١٠).

و إذا أردنا أن نعلق على واقعية بلزاك في كلمة موجزة، يمكن الانطلاق من مفهوم «الصدفة» الذي اعتبره أكبر رواتي في العالم. إن اعتباده على هذا المفهوم جعل من (الملهاة الإنسانية) في جوانب عديدة صورا فوتوغرافية منتزعة من الواقع أو العالم الخارجي. وهذا لا يعدو أن يكون انعكاسا زائفا للواقع لأن ربط «آلاف الأشخاص في

الرواية بعامل الصدفة، لا يمكن إطلاقا أن تتمخض عه ضرورة ما، إذ لابد من وضع الصدفة في ارتباط دقيق بالضرورة الأنكام أن الشكلة الحيالية الأسامية في «الواقعية» هي صدى قدرتها على أن تقدم عرضا مطابقا للشخصية الإسانية الكاملة. وهذا حسب تصور بلزاك للكتابة - كتصور مرتبط بطبيعة التصورات المعاصرة له - هو الذي جعل الرواية الدواقعية غلصة لفترتها التاريخية، حيث كانت مراعاة أحداث وتسلسلها الزمني، مبدأ روائيا أساميا، «ولا يغيره أن يكون تعييرا مستمرا عن أحوال الناس * دلام الزمني، مبدأ روائيا أساميا، «ولا يغيره أن يكون تعييرا مستمرا عن أحوال الناس * دلام المؤلفات الشعير الأدبي، بل القل التعمير الأدبي، الله المتحديد الإنساني في صورة للحقيقة هي في الحقيقة نزوع إلى تصور المشكلات الرئيسية للوجود الإنساني في صورة للحقيقة وصادقة مع الدواقع الإجتماعي والإنساني بشكل نموذجي، إنها منهج للتشكيل الفني وصادقة مع الدواقع المجتماعي والإنساني بشكل نموذجي، إنها منهج للتشكيل الفني المناسب لمثل هذه المشكلات الملتات الأدبي، منذ عهد هوميروس إلى الأن موداتها المناسب المثالفات المناسب الثل هذه المشكلات الماقية على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأن موداتها المناسب المثالات المناسب المثالات المناسب المثالات المناسبة على المناسبة على المشارة على الشارة على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأن موداته المناسب المثالات المناتها على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأن موداتها المناسب المثالات المقاته على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأنكاسة على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأنكاس المناسبة على عانق الأدب منذ عهد هوميروس إلى الأنتاس المناسبة على عانق الأدب عالم عالم عالى المناسبة على عانوا المناسبة على عانوا المناسبة على عانوا الأنكاس المناسبة على عانوا المناسبة على عانوا المناسبة على عانوا المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى المناسبة عالى المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى المناسبة عالى عانوا المناسبة عالى عالى المناسبة عالى المناسبة عالى عالى المناسبة عالى المناسبة عالى المناسبة عالى عالمناسبة عالى المناسبة عالى عالى المناسبة عالى المناسبة عالى المناسبة عالى المناسب

وبالجملة فالواقعية في الأدب قد تكنون عاكاة أو مضارعة للحياة ، أو تعيرا عنها . . إلا أنها لا يمكن أن تكون تقليدا ونقسلا حرفيا عن الطيعة ، افتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب المواقعيون والواقعيون الجلد والطبيعيون والانطباعيون والتميريون بدءاً من دوفو (Cefoe) وبلزاك وتبورجنيش ودوستويفسكي وتشيكوف وهمنفواي وروب غريه , . . إلغ الأماء.

ولا شك أن بين هذه الأسهاء عدد من التباينات التي يصعب تسطيرها. . إلا أنها كافية للتمدليل على أن الواقعية ليست حكرا على بلزاك ولا حبيسة (الملهمة الإنسانية) . بل هي لافتة مريضة جداء وعلى تمديد مفهومها قد يتوقف حسم الخلاف بشأنها في عكمة النقد الأدى/ أو الرواقي ، المنمقدة أبدا. .



الهوامش والمراجع

ماري فريز المحلي، في صرب الدعب، حار ١٠٠٠ - المراوف عل ١٠١	.3(1)
Hoporé de Batza. 1 a consédie humane La pléide Gaillimard 1964	(٢)
Pierre Louis Rey 1 a Cornedic humanic (étude) coll profit d'une neuvre No. 64. He : Paris 1979, pp.13/15.	(٣)
عبدالعريز سليمان نوار التاريخ المعاصر دار النهصة العربية ١٩٧٣ مبروت. ص ١٥١	(٤) د.
م جواد الكاطم. (مترجم) الرواية التاريمية. حورج لوكاتش. وزارة الثقافة، معداد	(٥)صال
لة الكتب المترحة رقم ٤٩ ط ١ ١٩٧٨ ص ٢٤٥.	
مهر اسكيدر. (مترجم). درسات في الواقعية الأوربية، حورح لوكاتش	
P.G. Cistex et G. Becker. Histoire de litterature française. Paris, 1979. P. 644.	·(V)
م. ص ١٤٥	
بأت في الواقعية الأوربية . م - س . ٣٢	(۹) دراس
، م. ص ٣٤	
Pierre Louis Rey Illud p. 17,	(11)
Guy Respert. Le pêre Gornet (étude) call. profit d'une neuvre No. 41. Hatter. Paris. 1973. P. 5.	(11)
Enc Auerbach Munesis La représentation de la réalité dans la litterature occidentale, ed. Gaillimand Paris, 1960 p. 469	(14)
Pierre Louis Rey Third pt 10	(11)
راسات في الواقعية الأوزبية ، م س . ص : ٣٢	(10)
La comédie humaine, L'avant propos Third P 9	(11)
براسات في الواقعية الأوربية .م س ، ص ٢٨.	(14)
Ci Lukus, Bulzuc et le réalisme trancas, Masporo, Paris 1967. P. 40	(1A)
La comédic Humaine, Ibid. P. 4.	(14)
Pierre Macherey Pour une théorie de la production litteraire ed. Maspero coll 7. TheorieParis 1980 p.:287.	(۲+)
Henri Mitterand, Discours do romon, PUF Paris, 1980, P. 21,	(۲1)
Lacomédie Humane Thid p: 8.	(77)
Ibid p. 13.	(77)
Henri Mitterand, Ibid. p. 22	(33)
lbed p 26.	(40)
Ihed. pr 30	(۲۲)



La comédie humanie. Ibid. p. 9	(77)
Lis, Aucthor Bul g. 465	(AY)
La comédie Numanne (bid p. 9)	(۲۹)
Ibid p. 13	(Y°)
Michel Zeiella Roman et societé PUL Le sociologue No. 22	(٣١)
b 11	(٣٢)
Ind p 26	(٣٣)
Rhd p 123	(YE)
Ibid p. 25	(Yºo)
La comédie humaine. Ibid. p. 10	(٣٦)
Pierre Mattino Le roman (éaliste sous le second empire, PUL Paris, p. 64/65	(YV)
صلاح فصل. منهج الواقعية في الإبداع الفي. ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ من ١٦٨	(۲۸)د.
Henri Mitterand Ibid p 211	(44)
La confédie humanne. Bud p. 13	((1)
. إبراهيم العريس. (مترحم). نطرية الأدب لدى حورج لوكاتش الان سيعورد. صمن	(٤١)د.
ة الفكر العربي. عند ٢٥/مي ٧٩/٥٦	بجا
صلاحً فضَّلٌ م س صلَّ ١٢٣٠	
Louis Bersani in Litteratine et réalité coll point No. 142 ed Seourl. 1982, p. 49	(13)
مات في الواقعية الأوروبية م من . ص ٢١/٢١ أ	\$٤)دراء
خلدون الشمعة في طَّلَال الواقعية صمن محلة المعرفة السورية عدد١٧٩سنة ١٩٧٧	
\A0.	



الرواية الأسبانية بمد الحرب الأهلية

د. على عبدالرؤوف اليمبي *

* يعمل أستاذاً بكلية اللغات والترجة، قسم اللغة الأسبانية جامعه الأزهر ـ القاهرة

تقديم.

نربعد أن نوضح بداية ولعدم اللبس أننا نقصد بالرواية الأسبانية بعد الحرب الأملية الروايات المكتوبة باللغة الأملية الروايات المكتوبة باللغة الأسبانية في الدول الأخرى التي تتحدث هذه اللغة، وهي كثيرة يتركز معظمها في أسريكا الملاتينية، وينسحب هذه التنبيه على كل ما يتخلل هذه الدراسة من ذكر لإجناس أدبية أخرى.

لقد بلغ الأدب الأسباي شأوا عظيا خلال هذا القرن الذي نعيش فيه وأسهم
بدور فعال، سواه عن طريق التأثير أو التأثر، في إثراء أدب أوربا الغربية، مما دفع
بغلّم من أعلامه المعاصرين وهو «دامسو ألونسو» (شاعر وناقد لغوي كبر وعضو
بالأكاديمية الأسبانية) لأن يخلع عليه صفة القرن الذهبي الجديد، تتسهها له بقرنين
ذهبيين في تماريخ الأدب الأسباني: السادس عشر والسابع عشر، ولم يسالع الساقد
ذهبيين في تماريخ الأدب الأسباني: السادس عشر والسابع عشر، ولم يسالع الساقد
المذكور، ولمو أنني كنت مكانه لتركت التشبيه إلى التفضيل، أيضا دون مسالغة.
فالمعصران المذهبيان المشار إليها وإن كانا قد شهدا قمها شاخة في فنون مثل الشعر
والمسرح والرواية (فراى لويس دي لبون، سان خوان دى لاكبوث، له و دي بيجا،
كيبيدو، جونجرا، كالمرون دي لإباركا، مرفانتس المشرين
يضم مدارس واتجاهات فنية ونقدية لا حصر لها وفي غايه النضع والوعي، كها أذ
يكتظ بأسهاء لامعة في سهاء الفن والأدب. لقسد افتتح هذا القرن باتجاه والحلدائمه
وبعيائيق جيل ١٨٩٨ (أونامونو، آثورين، مانويل وأنطونيو ماتشادو، باروخا،
ميننث بيدال، . إلخ).

وبعد الحرب العالمية الأولى وحدت كل المدارس الطليعية - وإن لم تستمر طويلا فيا عدا السيريالية - عجالا خصبا وصدى لا بأس به في الأدب والفن الأسبانيس. وهكذا، حتى جاء جيل ١٩٢٧ - أهم الأحيال الأدبية على الإطلاق - والذي ناثر بالاتحاهات الطليعية وثقلها وكوَّن طابعه الأصيل والفريد - كما تأثر بالمدراسات الفلسفية والأدبية الحوسية أو ورتيجا ابحاسيت، وعلى راسها كتابه الا إنسانية الفن هدا على المنافقة على المنافقة الأولى. ومن وجهة نظره، فإن خصائص هذا الفن الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى. ومن وجهة نظره، فإن خصائص هذا الفن الذي غلا بمكن إيجازها في خس متاط، يمكن إيجازها في خس متاط؛ .

 (١) واللاإنسانية، ، بمعنى خلو الفن من كل ما هو إنساني أو عاطفي، وعدم احتوائه على أهكار أو موضوعات متهاسكة.

 (۲) وفض أشكال التعبير التقليدية والمتوارثة وقبول كل ما هو جديد شريطة أن يكون مثقلا نكل ألوان البيان والبديم.

(٣) النظر إلى العملية الإبداعية على أنها متعة في حد ذاتها وتسلية فنية محضة .

(٤) فتح الباب على مصراعيه للاوعى.

(٥) مخاطبة الصفوة أو الأقلبة المختارة دون الاهتام بالقاعدة الجاهيرية العريضة".

ولقد اتخذ رواد جيل ١٩٢٧ من أفكار «أورتيجا إيجاسيت» أساسا نظريا لإنتاجهم الأدبي حتى ظهر اتجاه جديد يدعو إلى إعادة الإنسانية للفن وتوجيهه لـالأعلمية المطلقة بدلا من الأقلية المختارة وذلك قبل نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦.

وكان من أهم الدعاة للاتجاه الجديد شاعر شيلي «بابلونيرودا» والذي كان وقتها سفرا لسلاده في بهاريس، وكان يمضي فترات طويلة بأسبانيا يتصل فيها بشباب الكتاب الذين داهمتهم الحرب وهم في مقتبل حياتهم الأدبية فلم يستطيعوا التعبير عن اتجاهم بوضوح وصدق إلا بعد الحرب الأهلية بعدة سنوات. ومن المنصف أن نوضح أن اتجاه العودة بالفن إلى منامعه الإنسانية، والذي لم تكتمل أبعاده إلا بعد الحرب، قد ساهم فيه أيضا كتاب من حيل ١٩٢٧ أمثال «دامسو ألونسو» و«بيئتي أليكسندر» (الحائز على جائزة نويل عام ١٩٧٧).

ولقد قصدنا بهذه النبذة القصيرة الإنسارة الى المابع التي نهلت منها المرواية قبل الحرب الأهلية حتى يتضح بجلاء مدى التحول الذي آلت إليه بعدها.

لقد نشبت الحرب الأهلية في يوليو ١٩٣٦ على إثر تحرك قطاع كبير من الجيش تحت إمرة "فرانكوه ضد الحكتومة الشرعية للحمهورية الأسسانية الثانية والتي لم تدم سنوات. ولقد وجد الشعب الأسباني بفسه فحاة منقسها إلى طائفتين. طائفة تساند الحكومة الشرعية وأعلها من الأدباء والمفكرين والعمال والفلاحين بالإضافة إلى بعض العرن الخارجي من دعاة الحرية والديمقراطية أما الطائفة الثانية التي سائدت تمود الجيش فأغلبها من الأغنياء وأصحاب رؤوس الأموال ورجال الكنيسة بالإضافة إلى خارجي فعال من العاشية الإيطالية والنازية الألمانية . ودارت رحى الحرب لمده ثلاثة أعوام، واصطلى شارها كل بيت فاتت على الأخضر والياس وخرجت أسبانيا منها محطمة ومنهكة .

ويجمع انقباد والمؤرخون. على احتىلاف مشاربهم، على أن الأثر المذي تركتمه الحرب على المجتمع. . * . ي وعلى الحياة الفكرية والادبية كان ساهطا، فهم يعتبرونها همذبحة حقيقية الكل موان وصور الحياة والثقافة، وحاصة أثناء الثلاث سنوات التي استمرتها وتلك التي تبعتها مباشرة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن الروائين الذين كانـوا يكتبون قبل الحرب قد توقعوا تماسا أثناء هـا ، وخلت الســاحـة اللهم إلا من عدة أصــوات دعــانيـة لكلا الطــوفين المتحاربين مفرغة من كل ما يمت لفن الرواية بصلة .

وفي السنوات التي تلت الحرب مباشرة طفت على السطح إحدى نتسانجها البارزة: التشتت. التشت الجغرافي والحس بالنمي الاختياري أو الاضطراري للعديد من كتاب الرواية المجيدين (فرانشيسكو أيالا، ماكس آوب، سندر، أروتورو باريا. . وإيضا التشتت والتخط الأيديولوجي والأخلاقي الذي لا يقبل أهمية عن النوع السابق وإن لم يتعده في الخطورة، ومن شم فقد لزمت وقفة للمراحصة وإعادة التقييم.

ولقد وجد كتباب المنفى أنفسهم في موقع لا يحسدون عليه ، فقد حملوا إلى منفاهم الشعور بالتشت _ اللدي ترجم هيا بعد في امتحان قاس للضمير _ وحاولوا في رواياتهم شرح واكتشاف جذور المصبية القومية الجديدة على غرار أسلافهم أبناء جيل ۱۸۹۸ عندما فقلت أسبانيا آخر مستعمراتها في العالم الجديد .

أما بالنسبة لمن بقوا داحل أسبانيا بعد الحرب من المنتصرين أو المهزومين فلم يكن بأيديهم الكثير ليفعلوه أمام فقدان حرية التعبير وطغيان روح الحرب على كل شيء وتدمير المؤسسات الثقافية والحملات الدعائية والعزلة (سواء كانت عزلة عن العالم الحارجي وخاصة بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية التائية، أو عزلة داخلية بالبعد عن «الأحديدولوجية الليرائية» التي احتضنها الأدب الأسباني في فترة ما قبل الحرب الالملية فيها يدعى «بلا إنسانية الفن» (").

و إذا كانت الحرب قد أصابت أثناه قيامها وبعد انتهائها بعدة سنوات فنا مثل الرواية ، بل والأدب بعامة ، بالشلل النام ، فإن ذكراها الأليمة ومحاولة شرح كيف ، ولماذة ، قد سيطرت على مسار الرواية وتحكمت في تطورها لفترة طويلة قد تصل إلى مثارف وقتنا الراهن وإن كانت حدة السيطرة والتحكم قد بدأت تخف كثيرا منذ أواخر السبعينيات لتفسح المجال لخيارات أخرى ولتيارات خارجية ، وهو ما سنحاول شرحه معد قالم .

تصنيف الرواية الأسبانية بعد الحرب:

ظه .ت رمد احرب بعدة سنوات دراسات نقدية لا حصر لها، تحاول جميهها نقصي أثر الرواية ولكن دون جدوى، لأنها كانت في مجملها عبارة عن تقريظ لعدد من الروايات أو تعريف بالروائيين وسوق أمثلة من كتاباتهم.

ولقد استمرت سيطرة هذا الطابع النقدي غير الفعال حتى أوائل الستينات عندما ظهرت دراسات تحاول تقديم الرواية في إبعد الحرب من خلال منظور أكثر اتساعا وعمقا، مستعينة في ذلك بالإطار التاريخي، ولقد سلكت في محاولتها تلك عدة

سبل ومناهج عددة. فمنها من تعرض للدواسة معتمدا على نظرية الأجبال الأدبية (مثلما ستر بها الألماني البيترسنة) مثل كتباب القطونيو لاحوزاه: «ثبلا شون عاما من الرواية الأسانية». ومنها من اعتمد على تقارب تواريح مبلاد المؤلفين لتصنيعهم في مجموعات وبالتللي دواسة سهات وخصائص كل مجموعة على حدة مثل «وود ريجو روبو» في كتباب: االرواية الأسبانية». واعتمد آخرود في التصنيف على تباريخ ظهور روبوه في كتباب «وف اثبل بوش»: «الرواية الأسبانية في القرن العتربي». وعلى الرغم من أن الدواسات السامقة (التي اعتمدت في تناوها على نظرية الأحيال أو المعيار المزمني) كانت أكثر جدية وشمولية من مرحلة المقد «التقريظي» «إلا أنها المتصد فقط بمضمصون الروايسات دون أن تشعلها وسيلسة التعير أو التكنيك المستخدم، وإذا أتى أحدهما فإنه بحثل من الدراسة مقاما فرعيا أو هامشيا»

ولقد أرجع بعض النقاد" هذا الاتجاه في تفضيل المضمون وتهميش الأسلوب والتكبيك أو الاستغناء عنها إلى أسباب أبديولوجية وسياسية مساشرة مثلها حدث في القرن التناسع عشر عندما كان المؤلف يحول روايته ، أو يتولى النقاد تسأويلها كل على حسب انتهائه ، إلى سلاح حربي يوجه إلى صدور الخصوم السياسيس أو الأيديولوجيين . ومن هذه الزاوية يتضح استحالة المهم الكامل للرواية خلال هذه الفترة أو إدراك أبعاد النقد الروائي لها دون الاستعانة بالمظور السياسي والإحاطة بالملابسات الاحتياعية .

مع نهاية الستينات مدأت الدراسات التّقدية تأخد في الحسبان ، بالإضافة إلى معيار التسلسل الزمني البحت ، اعتبارات أخرى فية وأسلوبية . و يمكن أن يعري هذا التحول إلى وجود الفاصل الزمني الكافي للرؤية والتأمل و إصدار الأحكام ، وأيضا إلى الأهمية الكبيرة التي ظفر بها الأسلوب والتكنيك في رواية آمريكا اللاتينية . ومن هذه الدراسات الجرء الشالث من كتبات "اوخينيو دي نبوراة : «الرواية الأسبانية الملموة» ، وكتباب "خوان إجاثيو فريراص" : اتحاهات الرواية الأسبانية في الوقت الرامن" . . إلخ .

ولقد كثرت الدراسات النقدية للرواية فيا بعد الحرب وتنوعت لدرجة أصبحت معها المتابعة لكل ما يكتب ضربا من ضروب المستحيل. كها أن وجهات النطر

managetilale

المتخلفة والإسهاب في التحري والشرح والتقنين قد لا يؤدي إلا إلى السأم والبلبلة على حد تعير «حونثالو سوبيخانو» في دراسة جيدة له عن «اتجاهات الرواية الأسبانية بعد الحرب» نشرت عام ١٩٧٧ في نشرة الجمعيسة الأوربية لمدرسي اللغة الأسبانية في الصفحات من ٥٥ إلى ٧٣، وقد أعيد نشر هذه الدراسة كاملة في كتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من المدراسات الهامة في هذا المجال وتحتل منه الصفحات من ٤٧ الى ٢٠٠٤.

ولكي لا نثير البلبلة نحن أيضا فسنحاول باختصار _ تتبع سير الرواية فيها بعد الحرب من خلال الحديث عن مراحل وفقا لمعاير زمنية وموضوعية _ تكبيكية ، ولن نلتفت إلا إلى أهم الآراء وأثقلها وزنا في ساحة النقد الأدبي .

إن المتتبع للرواية الأسبانية خالال هذا القرن لا يملك إلا أن يسجل التغير الملموس الذي حدث فيها ظهر منها بعد الحرب الأهلية بالنسبة لما كان يكتب قبلها . ولا يسمح المجال بالمفاضلة بينهها لأن لكل فترة ظروفها ومناخها الخاص الذي يدؤثر بدوره على طبيعة الرواية لتكون صدى له أو تمردا عليه . فقبل الحرب الأهلية كانت توجد بجموعة كبرة من كتاب القصة المبارعين أمثال «أونامومو» ، «بايي إنكلان» ، «بارينا» ، «بريث دي أيالا» ، «جومث دي لا أيرنا» . (لخ ، الخ ، والمهال المناسبة المبارعين أمثال «أونامومو» ، (بالي إنكلان» ،

ومعظم أعالم حتقريبا - تختلف عن طبايع الرواية بعد الحرب، لأن رواياتهم كانت تجنح إلى الاستقبلالية الفنية المطلقة . صح انها كانت تمس جوهر الإنسانية عامة إلا أنها لم ترتبط الارتباط الكافي بالوحود التاريخي والاجتباعي للشعب الأسباني . وهذا الارتباط هو سالتحديد ما يبحث عنه القسط الأعظم والأفضل من الروائيين الأسبان بعد الحرب، وهو ما نسميه هنا بالواقعية ، معتقدين بأنها تكمن في صب الاهتهام بالمدرجة الأولى على الواقع المحسوس، وعلى ملابسات الزمان والمكان اللذين نتحرك من خلالها، والكاتب الواقعي هو الذي يتناول الواقع كفاية لعمله الأدبي وعدم تمويا العمل الأدبي الى وسيلة للوصول لل هذا الواقع كفاية لعمله

ويقتضي الأمر الى إحساس الكاتب العميق بالمواقع، فهمه، تفسيره بدقة، رفعه

إلى درجة التخيل دون تجرئته أو إصابة حقيقته بالسلل، وكذلك التعبر عنه بصدق.

وعلى الرغم من أن البعص يتحدث عن الغلبة والأفصلية في الصحاغة الأدبية للروانين قبل الحرب، إلا أن أحدا لا ينكر أنه لا يوجد من يبهم ولا حتى اباروحاه .. من استطاع أن يصور لما حياة المجتمع الأسباني خملال هذا القرن بصريد من المدقة والصراحة المتناهية مثلما فعل مولفو خلية النحل (الا Colmena) ، الشجعسان (الديم Liambala) الخرام (El Jarana) ، ومن الصمت (Liemps de sileners مع مارير (Cinco horos Con Mars) ، خس ساعات

ولكن تجب الإنسارة إلى أن الرواية الأسبانية فيها بعد الحرب لم تكن كلها واقعية بالمعنى السذي أشرنا إليه، ولكن تبع هذا الطريق معظم وأفضل الروائيين حتى أوائل السبعينيات. ولقد استطاع اجونئا لوسو بيخانوا-في بحته المذكور أنفا-أن يميز على مشارف العقد الثامن لحذا القرن، أي بعد مرور الوقت الملائم للتأمل وإصدار الحكم، بين اتجاهات ثلاثة سلكتها الواقعية الحديدة بعد الحرب وحتى هذا التاريخ:

فلقد اتجهت أولا إلى الوجود الحاتر والمتردد للفرد الأسباس في محاولة لاختبار معدمه البشري في ظل تلك الظروف القاسية التي مرت به ، وهو ما يسميه سويبخانو (بالرواية الوجودية). ثم نحت بعد ذلك إلى حياة الجاعة ، التي يتألف عقدها من حبات منصراته وصراعاتها التي تميط اللشام عن أؤسة مستعرة واجبة الحل (الروايسة الاجتاعية).

أما الاتجاه الشالث فقد أطلق عليه (الرواية البنائية) نظرا لملهما للى التموف على الشخصية الأسبانية من خلال سبر أغوارها والتوغل في حنايما ضميرها وإلى تشريع عيطها الاحتماعي .

ولقد ترعرع الاتجاه الأول بين الروائيين الله في ظهروا في سنموات الفقر والتخلف (الأربعينيات)وبين بعض الروائيين الذين اختاروا المنفى أو اضطروا إليه.

أما الاتجاه الشاني فقد ساد بين من ظهروا في الخمسينيات (سنوات بدايـة التطور والنمو واستقرار النظام السياسي الجديد) .

и**(Д)ишинининин**ининининининининининин



وسيطر الاتجاه الشالث على كتابات من ظهروا في الستيسات(مسنوات الشوسع الافتضادي والحربة المفلولة)وعلى كتابات بعض مؤلفي المقدين السابقين .

وهـ فه ، باختصـ ا ، الطرق الشلاثة التي سلكهـ الروائيـون الأسبان بعـ الحرب الأهلية وحتى أوائل السبعينيـات لاكتشاف الـ واقع الأسباني متخـ فين من البحث عن شعبهم الفسائع مهمتهم الأسـاسية في المرحلة . وسنحاول فيها يلي التحرض لكل منها بشيء من التفصيل علاوة على إلقاء الضوء على ما تلي ذلك من تحول .

فترة الأربعينيات:

يتفق جميع النقاد على أن «عاثلة باسكوال دواري» La Familia de Pascual Duane (هي فائحة الرواية الأسبانية بعد الحرب الأهلية . . لقد قوبلت رواية «كاميلو خوسيه ثيلا» هذه ، التي نشرت عام ١٩٤٢ ، بعضاوة بالغة من النقاد والجمهور على حد سواء . ولا يرجع النجاح الكبير الذي لاقته إلى طرافة المؤضوع (السيرة الذاتية لأحد فلاحي إقليم «اكسترمادورا» ، والتي كتبها من داخل زنزانته قبل الحكم عليه بالإصدام نتيجة لارتكابيه سلسلة من الجرائم دفعته إليها الظروف دفعا)أو إلى الحط الغني الذي انتهجته "" بقدر ما يعود إلى كوتها أول عاولة جادة بعد فترة من الشلل والتوقف أصبابا الرواية الأسبانية بعد الحرب ، ومقدمة لما سيأتي بعد ذلك من كتابات ذات قيمة فئية .

وبالفعل فقد شهدت الشنوات التي تلت نشر هذه الرواية انضهام كثير من الكتاب الشبان لل المسيرة ولقد ساعدعل ازدياد الكم الرواية وجودته تأسيس جائزة (نادال)عام 1920 ، وكان لها الفضل في اكتشاف المواهب الجديدة منذ هذا التاريخ ، وتقديسم اسهاء لمحت في سهاء الرواية خلال فترة الأربعينيات والمقود التي تلتها امثال كرينوه «للوريت» ، مبجيل دي ليبس ، «خوسيه ماريا خيرونيا» ، «سواريت كرينوه «ايليا كروجا» . . . إلخ . . . إلخ . . . إلخ . . . إلخ إلخ

ولقد سبق وأن خلعنا صفة (الرواية الوجودية)على ماكتب خلال الأربعينيات، ونود هنا ـ قبل الخوض في ملامح هذا النوع من الرواية ـ أن نشير إلى أن كتباب هذا



الاتجاه هم الدنين فاجأتهم الحرب في ريصان الشباب وسدأوا مسيرتهم الفنية بعدها، حتى نميز بينهم ويين بعض كتاب الرواية من الأجيال السابقة للحرب والذين لم يتخلوا عن اهترامهم بالشكل وبالأثافة الأسلوبية وتفضيلهما على ما عداهما من قيم نقتة.

(أ) أهم الموضوعات:

لا يمكننا الحديث عن الشبان الذين يمثلون تبار الوجودية في الرواية باعتبار أنهم جيل أدبي متكمال الأنهم يفتقدون إلى التماسك الأيديولوحي، بل كمجموعات طبقا للموضوعات الرئيسية التي تطوقها كل مجموعة .

فالمجموعة الرئيسية داخل أسانيا (وتتألف من «كاميلو خوسيه ثيلا»، «كارمن لاقوريت»، «ميجيل دي ليبس») تتركز موضوعاتها على التوالى حول الغيبوبية وخيبة الأمل والبحث عن الأصالة .

وتحاول المجموعة الشانية (التي تضم كل من «أجوستي»، «ثونتونجي») بعث الأشكال الواقعية التقليدية من جديد.

أما اتورنتي بايستيرا والإيلينا كبروجا افيطرحان مواقف تتسم بالصراع مثل الشك وعدم الترامك الملاخلي وتأنيب الضمير والتفاوت بين القول والعمل . . . الخ.

ُ وتحاول المجموعة الرابعة (المثلة في كل من «لويس روميرو» و«ولوديس ميذيو»)تفسير خول الحياة اليومية والفشل الفريع الذي يلحق بقطاعات عريضة نتيجة لاتساع الهوة بين الطموحات الجامحة والواقع الكبل .

أما خارج أسبانيا _ في المنفى _ فنجد أن «سندوا يحاول حقن أشباح ذكر بماته بالرمزية وبالواقعية السحرية أو هماكس آوب ٤ فمجموعاته اسيرة اللمار الذي شهدته أسبانيا في حربها الأهلية ، يحاول من خلالها تتبع أسباب الحرب وردود فعلها المزامنة وتتافيها الأليمة . أما فوانشيكو أيالا فيتناول الخلفية الفظة للمهزلة المأساوية لأبناء

وكل هؤلاء وأولئك يبحثون في موضوعاتهم عن جوهر الشعب الأسباني الذي عبثت به يبد الحرب ، فيعثرون عليه مكبلا بالتردد والحيرة . أو يبحثون عنه عند نقطة التقاء الفرد بالآخرين ، فيجدون الفرد يعيش في عزلة قاسية بينها يعيش الآخرون في ذهول وغيبوبة تشي باستحالة أو صعوبة اللقاء بينهها .

ويمكن أن تصب جملة الموضوعات السابقة في موضوعين ويسيين (يتسهان بالسلسة لأنها لا يفضيان إلا إلى الحيرة والتخبط): التشكك في المصير الإنساني وانعدام أو صعوبة الإتصال بين المرد والآخرين.

ومن البديهي أن السبب المباشر لسيادة مثل هـ لمه الموضوعات السلبية يرجم إلى الذكرى الساخنة للحزب ، التي حاول الكتاب أن يوضحوا أسبابهاو ماهية اوردود فعلها الأليمة من تخبط وبالملة . و «لكاميلو خوسيه ثيلا عنوان معبر لسلسلة من روابات ابتدأها بـ (خلية النحل) ، يمكن أن يلخص ما نحن بصدده من تحديد للموضوعات ، والعنوان المختار هو : دروب غير مطمئة (Caminos inciertos)

(ب) الشخصيات:

يمكن القول بأن أحداث معظم روايات تلك الفترة ، التي تتشكل من خلالها الكينات المستقلة للشخصيات وتتحدد معالمها ، لا تتميز بالاستقامة . أي لا تشير نحو هدف معين وغاية محددة . بل هي عبارة عن زلات وسقطات وانحرافات و إخفاقات متكررة . ولذلك نرى الشخصيات حبيسة متاهة عقيمة ، تدور حول نفسها خانمة ذليلة كثور الساقية ، وعندما تتاح لها الفرصة لمواجهة النفس فانها لا تكتشف شيئا لأنها تنظر من خلال مرآة يعلموها الصدة ، تتحرك فقط داخل عزلتها وحبسها الانفرادي بدافع تحقيق رغبة آئمة أو جرم فاحش يودي بها إلى هوة سحيقة .

واذا كانت تلك هي ملامح الشخصيات بصامة فـان شخصيات الصف الأول تمتاز أيضا بـالعنف والحيرة والتشوش وتحس دانها بـالاضطهاد . وعنـدما يقـدمها لنـا الكتاب فإنهم لا يكتفون بها تحمله هذه الشخصيات من صفـات مزعزعة بل يعرضونها

كذلك في مواقف متضحرة ، كمن لا يكتفي بها في الوعاء من هثيم فيقرب منه النار. وربها بريد منا الكتاب بذلك ان نقدم لهذه الشخصيات بعض المذر فيها تفعل أو لعلهم يريدون تحريك عواطفنا نحوها عندما يصورونها وكأنها مدفوعة بقدر يصعب دفعه لل التدمير والتخريب.

وهذه المواقف المتفجرة هي بعينها التي تدفع الشخصية الى العنف (الإفراغ شمحنة الشك والحيرة الـزائدة)أو إلى روتين الإنشغال بأصور تـاههـة دون هــــف جماعي ، أو · الانكفاء على ذاتهاالمحطمة التي لا تهفو إليها سوى أشباح الماضي البعيض .

ولقد أدى العنف إلى الفظاعة التي تقشعر لها الأبدان ابتداء من روايمة «عائلة بساسكسوال دوارق» والسروتين التساف إلى السواقعيسة الجديسدة كما في روايسة ولاشيء (Nada) لكارمن لافوريت » والانكفاء على المذات إلى استخدام المونولوج وإلى مسيل الذكريات.

وبمبارة أخرى ، فإن شخصيات روايات هذه الفترة إما أن تحطم كل شيء يقف في طريقها _ سواء عن طريق القتــل أو ارتكاب الفواحش _أو تحاول قضاء الوقت كيفها إتفق من شدة الملل ، أو تعيش في الماضي (تنذكر)منتظرة جامدة على حافة الهاوية .

(جـ) التكنيك:

يمكن أن نسجل في هذا المجال عدة ملامح تكنيكية خاصة:

_ تفضيل البطولة الفردية المطلقة و إعطائها لشخصيات مثل المتصود المنتقم ، الفلاح الفظ ، الصياد ، المرأة المعصرية . . . إلخ .

_ تسجيل المواقف السلبية المعتمة والنهايات الاحتضارية السوداء كما في روايات مثل " cuands Voy a mstrr " عنبر " مغلف (Cuands Voy a mstrr " عنبر المستشفاء " (Cuands Voy a mstrr " الساعات الأخيرة " (las ultimas horas) " الروايات الأخيرة (las ultimas boadersd) " الروايات الأخيرة (las ultimas boadersd) النخ .

_أدت الرغبة المتحرقة للغوص وراء أسباب الحرب ودوافعها إلى بث الروح من جديد في

تداعي الذكريات الشخصية والتاريخية كيا في "باسكوال دوارتي"، "الصلاة على روح فلاح أسبان"، "تاريخ الفجر".

ولكسسن أهم الخصائص التكنيكية يكمن في ضيق المساحة المكانية والزمانية للأحداث، وإسناد الرواية إلى ضمير المتكلم وشيوع المؤولوج: فالمكان الذي تجري علم الأحداث يتسم عادة بالضيق حتى يتناسب مع الشعور بالحيرة والتردد والانعزالية فيكون صلا زنزانة، عنبوا، خانة، قهوة، عجرد حجرة صغيرة . . الغي أما المساحة الزمانية للأحدث فلا تزيد عن بضع ساعات أو نوع أو أيام قدائل، أي أنها تكون مكفة بمدرجة كبيرة. وتنسب الرواية إلى ضمير المتكلم بقصد مردالسيرة الدأتية مثلها حدث في ثلاثية "أرشورو باريا": "كور متصرد"، أو تتكنيك مناسب للسعر إلى طبقات الخيال، أو للتعريف بالحبرة الشخصية المكتسبة من خلال دقة الملاحظة أو طبقات الخيال، أو للتعريف بالحبرة الشخصية المكتسبة من خلال دقة الملاحظة أو المعاشفة مثل "باسكوال دوارق" و "لاشيء". وأحيانا أخرى كمعين شعري (غنائي) المحياد "ليجيل دى ليس" "ليجيل دى ليس" "ليجيل دى ليس"

ولقد أدت نسبة الرواية إلى ضمير المتكلم إلى شيوع المونولوج الله من فائدة تعبيرية وفضل في إبراز السرة الماتية.

فترة الحمسينات :

. شهدت الرواية الأسبانية خلال الخمسينات تفيرات واضحة المعالم والقسيات تنبىء عن سريان مفعول تينار جديد يختلف بصفة أو بأخرى عن الاتجاه السائد في المقد السابق .

ولقد حمل لواء هذا التغير بجموعة من الكتباب عماصروا الحرب وهم في سن الطفولة أو المراهقة .

كما توجد عدة عوامل خارجية وداخلية ساهمت إلى درجة فصّالة في إحداث هذا التغير، نذكر منها: انخراط أسبانيا التدريجي في المجتمع الدولي (وعلى سبيل المثال

ning (VA)

قبولها عضبوا في الأمم المتحدة عبام ١٩٥٥ م بعد طردها من عصبة الأمم إبان الحرب الأهلية)، خفوت حدة الرقبابة بعض الشيء وفتح بساب الحوار مع زميلاء المسيرة في المنفى، التطور الاجتراعي ــ الاقتصادي المذي شهيدته البلاد خيلال هذه الفترة، وازدهار السياحة وإمكانية مفادرة البلاد والاتصال بآداب أخرى.

ويمكننا بداية وصف رواية هذا العقد بالرواية الاجتهاعية "، ذات التركيبة الموضوعية أو الحيادية ، التي تولي اهتهاما كبيرا لملإطار التاريخي ـ الاجتهاعي ولملازمات الحادة التي يعاني منها المجتمع .

ركيا ساهمت عوامل داخلية وخارجية في تغذية هذا التيار الجديد فإن عوامل أخرى أكثر التصاقا بـذوات الكتاب قد حملتهم على السير فيه . فالتركيبة الموضوعية للرواية كانت السبيل الوحيد المتاح أمام الـرواتين لمارسة فنهم وللإفسلات من قبضة الرقابة التي تصادر كل وجهة نظر شخصية مباشرة ، كيا أن المؤلفين وجدوا أنفسهم بجرين أصام ضهائرهم بضرورة إعلام شعبهم بحقيقة مايدور حوله وتجتهد وسائل الإصلام الرسمية في إخفائه و(طبخه) بمعرفتها .

وقد لاحت تباشير هذا الاتجاه للرواية الاجتهاعية على أعتباب هذه الفترة بيرواية كاميلر خوسيه ثيلا": "خلية النحل" (١٩٥١). ولم تكد تمضي سنوات ثلاث حتى ظهرت خس روايبات في عام واحد تؤكد جميعها تفشي وذيوع الإتجاه الجديد: "بريق اللم" الإجناثيو الدوكويا"، "الشجعان" "كفرناندث سانتوس"، "أرجوحة الرب" لفيرير بيدال"، المعاب الأيدي" "لخوان جويتيسولو"، "المسرح الصغير" لأنا ماريا ماتوتي".

واستقر هذا الانحاه ورسخت أقدامه برواية "وفائيل سانتوس فيرلوسيو": "الخراما" (٩٥٦)، والتي يعتقد النقاد بأنها تجمع مابين كل خصائص الرواية الاجتماعية وتمثلها أصدق تميل.



(أ) خصائص تكنيكية هامة:

تسند البطولة في الروايات الاجتهاعية إلى الجياعة بدلا من البطولة الفردية المطلقة في روايات العملية الفردية المطلقة في روايات العملة المنتسبة في روايات العملة المنتسبة في ما سبق في المنتسبة في المنتسبة في المنتسبة في المنتسبة في المنتسبة في رقمة زمنية واحدة، كما أن تورط المنتسبة لما يحدث قد انقرض وتلاشى وحل محلمة المنتسبة المن

و يرجع " رامون بوكلاي" "هذه الخصائص بالذات إلى تأثر الكتاب بالرواية والسينم الإبطاليتين وإلى الخبرة المستفادة من التجارب التي خاضتها الروايمة الأمريكية منذ بداية الفرن العشرين.

_ البحث المستمر عن الموضوعية (الحيادية)، بمعنى الاكتضاء الذاتي لعمالم الرواية الحتاص . وسر هذا الابتعاد من جانب المؤلف يسرجع إلى اعتقاده بأن ظهوره في السرواية صيحيجب عن القارىء خصائص هذا العالم وأسراره .

يتوي هذا النوع من الرواية، لكي يصور الواقع، على بعض التفصيلات الوثائقية لظاهر كرية أو غير عادلة توجد بالمجتمع وتخص أوضاعا محددة سواء كانت اجتماعية أو أو غير عادلة توجد بالمجتمع وتخص أوضاعا محددة سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية. ويهدف الكاتب من تقديم هذه التفصيلات علاوة على وظيفتها التوضيحية إلى وفض أو نقد الأوضاع المستهجنة (من وجهة مظره بالطبع الأنها بالنسبة لغيره يمكن ألا تعتبر كذلك) في عيما قومي معين وعلى سبيل المثال فإن رواية ألفونسو جروسو: الحنداق دوماية على المواجدة اليومية لقرية أفدلسية، ولقد ساق المؤلف من خلال سير الأحداث عدة تفصيلات وثائقية (إشارات إلى تصرفات وأوضاع كانت موجودة بالفعل في هذا المحيط الاجتماعي وفي نفس الفترة التي تناولتها الرواية) أتصح منها التفاوت الموجد في الريف الأسباني والظلم الذي يرتكبه الإقطاعيون، أصحاب مزاوع الزيتون، في حق الفلاح عندما يضنون عليه لربومية) عادلة، وهذا في حدذاته يمثل نقدا للقوى المستفيدة من الإبقاء على هذا الوضم الاحتكارى.

ـ لاتعكس الرواية الاجتماعية الأحداث كها لو كانـت مراة صافية مستوية فتخلو حيئلذ من التشويق والمتعة الفنية بل وتحاول عجنها وتشكيلها من جديد ــ بالضبط كها يقول

الرواتي "خوان جويتيولو": " لايكمن هدفها في نسخ الحقيقة، بل إعادة صياغتها وخلقها من جديد" (١٨).

ـ الأمـاكن التي تدور فيها الأحداث تكون عادة أماكن مفتوحة (في الخلاء تحت مظلة السياه) غير مسقوفة أو مغلقة مثل البحر، الشـاطي ، الطـرق، حقول الكـروم أو الزيتون أو القمح، القرى . . . إلخ . وإذا ظهرت المدينة أحيانا فيا يهم فيها هو : حياة الفقراء أو عادات الطبقة المتوسطة وخاصة البرجوازية التي تكنز المال وتعيش حبيسة أوكارها الفخمة والمرعجة .

.. ولأن القامم المُشرّك بين الروايات الاجتهاعيـة هو إلقاء الضوء على الزمن الحاضر فإن أحداثها تدور في فلك المعاصرة غير حافلة بأزمات مضت لم يعشها المؤلفون .

(ب) الموضوعات:

يمكن تلخيص الموضوعات الرئيسية التي تناولتها معظم روايات هذه الفترة في: الإحساس بعدم الفائدة من أي نشاط، العزلة الجياعية، والحرب كذكرى وتتاتج.

إننا نجد مثلا أن العرلة والوحدة يضربان بأطنابها بين شخصيات ووايات "الدوكيا" من حراس وغجر وصيادين، بالإضافة إلى الإحساس بعدم جدوى مايؤدى من عمل، وهذا يتضح من خلال تكاسلهم وتأفقهم واليتهم وكأنهم في ذلك الإعملون بل يصدوون حركات تخافظ على كينونتهم ودوام بقاتهم.

ونفس السمة السابقة نجدها بين شباب الموظفين وأصحاب الحرف والأعمال الحرة في رواية " الخراما" ، و بين فلاحي رواية " الشجمان" إلخ .

ولكن تلك الشخصيات لايعيش كل منها في عزلة فردية بل جماعية تضمها مستعمرات سكنية أو أهياء بأكملها أو طبقات اجتماعية أو اقطاعات أخرى غنلفة . . . عزلة يمكسها الانفصام بين الأغنياء والفقراء . بين المثقفين والأميين ، صوق المعمل ورأس المال ، السريف والملينة ، الشيسوخ والشبائد . ويسرجع "جونشالو المعمل ورأس المال الانقسام بين الأسبان ،

.....<u>£ålale</u>

الذي لم تخف حدته بل تضاقمت مع الحرب الأهلية. ومن هنا بالذات يطفو على السطح سر اهتهام روايات هدا المضوعين السطح سر اهتهام روايات هدا المقد بالحرب كموضوع رئيسي يضاف إلى الموضوعين السيامية ولكن الحرب لم تتناول في حد ذاتها كيا لم يتعرض لأسبابها ولا لسيرها بل كذكرى أليمة لا يمكن الفكاك منها أو كخلفية للأحداث أو من خلال نتاتحها وأثارها.

(جـ) الشخصيات :

يمكن التمييز بسهونة بين ثلاثة أنواع من شخصيات الرواية الاجتهاعية ـ سواء ما يتعلق منها بالبطولة الخياعية أو الفردية ، والتي لا زالت موجودة في عـ دد صئيل جدا من الروايات : شخصبات تتميز بالخنوع والتحمل وعدم الاكتراث ، وأخرى حكم عليها بالسخوة ، وشالثة تـ دين بثيء من الالتزام تجاه عيطها الاجتهاعي (وهـ ذا النوع قليل) (١٠٠٠ .

والنوع الأول موجود في كثير من الروايات مثل هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة في رواية «الضواحي» (Las afuera)، والأطفال بدون طفولة في روايات «خوان جو يتيولوهو «أنا ماريا ماتوي»، والتساس الكسالي على شاطيء «الحراما»، أو خلف نوافذ المدينة الضيقة، والعلبيب المكمم الفم في ون الصمت «Tiemps de xilencis) المخ .

رسبب نحمل هده الشخصيات وسلبيتها المطلقة يرجع للى كونها ضحية للعنف وللحكم القهري المستبد . أما المسخرون فتزخر بهم روايات عديدة أيضا: صباد وبلضيق، بناة (فواعلية) مجمع الكهرباء ، عمال المناجم ، المهاجرون ، الحيالون . ويمثل لعمل بالنسبة لمؤلاء نظرا لظروفه القاسية مشقة مؤلة وتضحية لاستمرارية البقاء .

ما الملتزمون فنسبتهم أقل من النوعين السابقين: مثل هذا الفلاح الذي يطالب بحق الجميع في استخدام الماكينات الزراعية التي يمتلكها الأغنياء (كها في رواية. والفهراحي) ، أو هؤلاء العمال الذين يوحدون صفوفهم للمطالبة بحقوقهم (كها في رواية الخندق) او ذلك الطبيب المغمور (في رواية الشجعان) الذي لا يبخل بجهده

للمساعدة في فلاحـة حقول الآخرين بدلا من الاقتصار على العـاية بيستانه الخاص. الذي لم يصب بحمى اللامبالاة والانكهاش والتقوقع داخل علله المحدود.

أما الشخصيات التي عالجتها بعض الروايات التي تهاجم البرجوازية فيدو أنها لأول وهلة لا تتسب لأي نوع من الأنواع السابقة ، ولكنها في الحقيقة يمكن أل تندرج تحت الصنف الأول لأن كل تصرف انها وشواغلها البومية من ملل وكسل وفسراغ واحتف الات وغش ورذائل وتفسخ داخلي - تعني عدم استطاعتها التخلص من هذا المحيط الموبوء ، وبالتائي وصفها بالخنوع وعدم الاكتراث

و يصور الرواتيون الاجتهاعيون الأصناف الشلاثة المذكورة للشخصيات من حلان حالات التراخي والكسل والملل وانفقر للدقع والغييونة المتناهية، ومن خلال صراعات عديمة سواء بين العمل والفقر ، أو العمل والتسلية أو التسلية والغنى ، ومن خلال قرارات متردة وعديمة الفائدة .

ولا يوجد في روايات هذه الفترة عنف بل معاناة ، روتين بل عمل شاق أو تسلية مريرة ، ولا انكفاء على الذات بل وحدة وعزلة جماعية لا ينجو من براثنها أحد.

فترة الستينات :

مع بداية المقدالسابع من هذا القرن أخلت الرواية الأسبانية تشق طريقا مختلف عن الاتجاهين الله نين سلكتها خلال الفترة السابقة . . ولم يأت انتحول عنا نتيجة لعدة ملابسات سنشير إليها فيا بعد ، كما أن معظم ملاعه ترجع إلى تطور في التكنيك والمغة بأكثر بما تتسب إلى التغير في المؤضوعات المعالجة . ولقد لحقت موجة الاهتمام بالشكل وباللغة المستخدمة و بعملية الإبداع في حد ذاتها معظم الأجناس الأدبية الأخرى . ولقد حدا ذلك بمعض النقاد إلى اعتبار العقد السابع بداية للتحول الحقيقي في الفن الرواثي بعد الحرب الأهلية ، ودراسة الفترة السابقة له كمرحلة واحدة يغلب عليها الطابع التقليدي أو ما يسمى بالواقعية الجديدة . ومن ذهب هذا المذهب يرى - ومعه الحق في ذلك _ أن الرواية الأسبانية خلال المقدين ، الخامس والسادس لم تحدث

فيها طفرة أو تحول تكنيكي وشكلي بالنسبة لما كنان سائدا قبل الحرب أو في أغلب النراث الأسباني بوجمه عمام ، اللهم إلا فيما يخص الموضوعات المعالجة . كما أنها قد تقوقمت داخل الأسوار المحلية ولم تستفد من المحاولات الجادة للتطوير داخل أمريكا اللاتينية ومن روائيين عالمين مثل بروست ، جويس، كافكا . . . إلخ .

لكن انتساب السرواية الأسبانية للخط السواقعي فيها بعد الحرب وحتى بداية الستينات قد حكمته عدة عوامل أشرنا إليها في حينها ، كيا أنه لا يقلل من قدرها ، بل أنه على المكس من ذلك يشير الى مدى ارتباط الكاتب بمجتمعه وحجم مسئوليته تجاهه ومشاركته مشاعره والامه ومشاكله إبان كارثة مروعة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب . . إذ كيف يتصور أن يجلس كاتب على كومة من الجهاجم يشاهد الدمار حوله ويحسه بداخله ثم لا يكون له من هم سوى تزويق سحته الفنية أو امتطاء صهوة خياله إلى بلاد (الواق الواق)؟ ولو كان قد فعل ذلك لسارعنا إلى اشهامه بالخيانة وتبلد الحس ا

لقد فعل الروائيون ما كان عليهم أن يفعلوه، وهو ايقاظ الشعب الأسباني من سباته المميق وتبصيره بمواطن علله وأوجاعه ودعوته للتغلب عليها من خلال هز أركانه بهراوة الواقعية (وتحضرني في هذا المقام الجملة المأثورة التي رددها الفيلسوف، الناقد والشاعر الأسباني «أونامونوا» إسان فقدان أسبانيا لآخر مستعمراتها في العالم الجديد عام ١٩٨٩). ويشير النقاد إلى أن فاتحة التجديد في المقد السابع من هذا القرن قد حمل لموامها «مارتين سانسوس» في روايته «زمن الصمت» التي نشرت عام ١٩٦٧ م. والرواية وإن كانت تحتوي على كثير من خصائص (الرواية الإحتياعية) السائدة في المقد السابق، إلا أن بها أيضا البدور الفتية للاتجاه الجديد (الرواية البنائية) السائدة في المقد السابق، إلا أن بها أيضا البدور الفتية للاتجاه الجديد (الرواية البنائية) عن والتي يكمن هدفها الأسامي «في التعرف على الفرد (ضالبا ما يكون بطل الرواية) من خلال فحص واستقساء حنايا ضميره، وبنية عيطه الإجتماعي بأكمله» (۱۱).

ولقد ساركتير من الروائين في هـ نـا الاتجاه الجديد بعد عام ١٩٦٢ ، بينها استعر البعض في كتابـة الرواية الاجتماعية حتى جاء عـام ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ ، والذي رجحت فيه تماما كفة المجدين (١٢).

ومن هنا يتضح أن الاتجاه الجديد لم يقطع كل وشائع الصلة بموضوعات (الرواية الاجتماعية) بل حاول عرضها من خلال منظور مختلف: فلا يجاول الكاتب مجرد عرض الواقع وتقديمه بل مراجعته وتحليله تحليلا منطقيا - جدليا من خلال سلسلة من البراهين والأحداث ثم طرحه بطريقة شمولية تحتوي - أحيانا كثيرة على مظاهر في خاية التناقض و

ولقد صاحب هذه المعالجة الجديدة للموضوعات أسلوب وتكنيك يحاولان الوفاء بالمطالب الشكلية للرواية خلال هذه الفترة .

ولقد ساعد على هـذا التحول، بل ربيا دفع إليه، عدة عناصر أساسية، من همها:

(١) لتطور الإيجابي في الجانبين الاجتهاعي والاقتصادي والذي يفوق حجها وأهمية ما حدث من تحول في الجانب السيامي. فلقسد أدت النهضة الصناعية والسرواج السياحي إلى رفع مستوى الفرد ومتوسط دخله، وبالتالي إلى ظهور بجتمع استهلاكي يُختلف في الذوق والسلوك والإمكانيات عن مجتمع المقدين السابقين. وقد ترتب على ذلك تغيير في نظرة الرواني تجاه هذا المجتمع وإعادة لترتيب أدواته.

ويفسر لنا قفرناند وموران هذه العلاقة بين الرواقي ومجتمعه على إثر الرواج الاقتصادي . . . أحس الرواج الاقتصادي . . . أحس الرواقي أنه تنصطر لل معاينة أحداث ووقائع لا يمكنه التعير عنها من خلال الإعلام أو الربيورتاج . . . وعل هذا فان التطور الاقتصادي قد فرض على الرواقي الموضوع المطروح وهو محاولة فهم المنى الشامل للمجتمع وليس مجرد الوقوف عند نقد الأحداث ١١٥.

(٢) ومن جهة أخرى فقد شهد عام ١٩٦٦ م ظهور قانون جديد للمسحافة ، وهـو و إن لم يقـض على الرقابة إلا أنه خفف من قبضتها وأدى إلى تسـهيلات كبيرة في النشر لم تكن موجودة من قبل ، كها أن الترهل الرقابي قد فتح بـاب دور النشر لأعهال أجنبية عديدة وللأسبان في المنفى والذين كانوا يقرمون سراحتى هذا التاريخ .

.....<u>Libe</u>

 (٣) ضرو روايات أمسريكا اللاتينية للسوق الأسباني خلال هـذه الفترة وتأثر الرواية الأسبانية بها، وخاصة بروايات (كورتاثار) وابارجس يوسا، وافوينسر)

ولكن تجب الإشارة إلى أن الرواية الأسبانية لم تكن عض تقليد (للموضة) الجديدة في رواية أمريكا السلاتينية ولكنها طوعتها لتوافق الظروف الأسبانية المعاصرة والقلق الفكري الحاد الناجم عن الحلحظة التي ألمت بالمجتمع إزاء التحول من معاناة طويلة إلى انفجار اقتصادي طال انتظاره.

عصائص هامة للتحول الجديد في السنينات:

. أدت الخلخلة التي أحدثها التحول الاقتصادي والاجتهاعي إلى إحساس الفرد بخطر التلاشي والضياع، ومن ثم ظهرت الحاجة الماسة لمرفة ذاته المعرفة الكافية من خلال صدر أغوارها وفحص بنية عيطه الاجتهاعي بأكمله .

- المساحة التي تفحصها الروايات شاسعة ، متكاملة ، (بانورامية) ، وتشتمل على كل الطبقات الاجتهاعية وعلى الصبلات التي تربط الفرد بالمجتمع مها كان زمانها أو مكانها ، فمن المعتاد استنهاض نمط حياتي بعيد للعيش فيه من جديد بثوب العصر لإبراز التشابه بين ما مضى وبين الحاضر المهم والمشكوك فيه . ولأجل ذلك يستعين الكاتب بقنوات متعددة الأشكال مثل الصور الفوتوغرافية ، الأوراق ، الخرائط ، الخطابات إلخ . .

- استخدام ضمير ألمخاطب في المونولوج (المتكلم يتحدث مع نفسه وكأنه يقف أمام مرآة ويتحدث مع نفسه وكأنه يقف أمام مرآة ويتحدث مع صورته فيها). ويؤكد هذا التكنيك شدة الإحساس بفقدان أو بتهديد عمو الشخصية، وشدة الحرص على التعرف على الهوية من خلال فحص بنية الضمير وبنية المجتمع بأكمله. إذ يتصور الفرد أن نظرته الفاحسة بهذا التقسيم والحوار مع النفس، أي الحروب عن نطاق الذات، ستمتد إلى كل ما يمكن إرشاده

وأحيانًا تكون التتيجة مرضية، وأحيانا أخرى نجد الفرد لآزال يجهل نفسه على الرغم من سعة تأمله فتتملكه الثورة ويصب جام غضبه على الشيء المستغلق فهمه،

والأخذ بيده.

يغمره تارة بفيض مرارته وتهكمه، ويلقي عليه الشبهات ويبث فيه الشكوك تارة أخرى، أو ينهال عليه بوابل من السباب والشتائم. . ويساير التعبير اللغوي كل هذه النصرفات فيجمم بين التناقض والتهكم والخذلقة والبربرية.

. لا يقف الروائي هنا على الحياد (كما في الرواية الاجتزاعية) بل إنه يوفض تماما الأصوات المستعارة (الأحداث الملموسة) ويستجب فقط لصوته الخاص ، الذي لايستخدمه في الروسف ولكن في الحوار مع عالمه بهدف التقاط الممنى الشماس له ، فيارتين مانتوس في فزمن الصمت لا يتوقف عند حد تصوير الحرة التي تفصل بين ثلاث طبقات اجتراعية في مدريد بل إنه يحاول . بالإضافة إلى ذلك . أن ينصب نفسه حكها بينها ، ولذلك يثم الحوار بين المؤلف وبين العالم المحيط به .

ويرى "رامون بوكلاي" ـ الذي يطلق على هذا الاتجاه الجديد اصطلاح (الرواية الديالكتية)١١٠ ـ أن حوار المؤلف مع عالمه ، نتيجة لرفضه الأصوات المستعارة والبحث عن صوته الخاص، يمثل الخاصية الأساسية للرواية نحلال هذه المرحلة، وكها يقول بطل رواية "قطع لحاء" (Carte de Carteza) ، " لاتنق بالكلمات التي تخرج من أي فيه أن نساطة، و فالتاريخ ليس إلا إسارا متناميا للغة يجيط بالإنسان . . . نحن على وشك

ـ ليس على الروايـة الاتصال فقط بالواقع الخارجي الذي تنتمي إليه بل أيضــا ـ وبصفة أساسية ـ مراعاة القوانين المتطورة التي تحـكم صنعتـها تبعا لتـفير الزمان . ومن هـذا المنطلق فإن المؤلف لا يركز انتياهـه الآن في الواقع بقدر ما يركزه في اللفــة المستخدمة والتي ترتب ـ بصـفة أو بأخرى ـ حيثيات هذا الواقع .

. ولقند زادت أهمية اللغة والعناية بها لندرجة أننا يمكن أن نتحدث عن ثورة حقيقية في هذا الجانب بالنسبة للمقدين السابقين .. سيطرة موجة عامة ترمي إلى تدمير وتحطيم كل ماهو تقليدي ومنوارث عن طريق السلاح الوحيد الذي يملكه الكاتب وهو اللغة . وكانت الخطوة الأولى هي تحطيم اللغة التي كانت بمشابة الوعاء الفعلي للقيم المتوارثة لما تتسم به من زيف وتبرو. ومن الاستخدامات الجديدة للغة ، نذكر: كثرة استخدام الأسلوب غير المباشر، الأهمية التي اكتسبتها الطباعة لما هما من آثار فتية

ونفسية ، ولذا عمد الكتاب إلى الاهتهام بتوزيع مايكتبون على الـورق والاستعاضة بالمساحات البيضاء عن علاسات الترقيم ، الإكثار من الطباق ، البحث عن مدلولات جديدة للكلهات بوصعها في مياقات غير تقليدية ، الاستضادة بلغة وسائل الإعلام الجاهرية (من صحافة ومذياع وتلفاز . . . إلخ) ولكن بعد الرقي بها و إالباسها ثونا جديدا . . . إلخ²⁰).

ويمكن التعرف على ملامح هذا التحول الأخير من خـلال قراءة الروايات الهامة التي فلهرت في الستينات ومنها نـقكر: " عنوان هوية" (Senas de identided) ، "سان كامليو ـ ٣٦" (San Camils . 30) استرداد كامليو ـ ٣٦" (Volveras a Region) استرداد الكونت دون خوليان "(Reivindicacion del conde don Julian)، "لــو يخبروك أني منقطت "(Si te dicen que Ca) . . . إلخ .

وهكذا نجد أن كل عصر من المصور يحتاج إلى شكل معين من السرواية، فالاتجاهات الشلائة التي ذكرناها تناسب مراحل التطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي للشعب الأسباني.

وإذا قبلنا مبدأ أن كل مرحلة تغير من نظرة الروائي للمالم للحيط به ، فيجب أن نسلم كذلك بتغير مفهوم الرواية في كل منها الأن السروائي يواجه في كل مرحلة ظاهرة الإبداع بشكل غتلف .

ولا يعني هذا بالضرورة تغير الموضوعات المطروقة بقدر مايعني صلة المؤلف بالعمالم المتخفيل الدي يحاول نقله إلينا. ومن هذا نجد أن المؤلف في الاتجاه الجديد (الرواية البنائية) يرفض مبدأ عدم التدخل في سير الأحداث (على عكس الرواية الاجتهاعية) ، لا يحمه بناء عالم محكم مغبول في جلته من القارى، بقدر ما يهمه إظهار ركاكته، تحطيمه بأسلحته. (الديالكتية) ، ولذلك فإن تدخله يعتبر عامل حسم ويشكل جزءا مقصودا من لحمة عالمه الروائي.

فترة السبعينيات:

نعترف بداية بأن معظم الدراسات النقدية التي حاولت رصد اتجاهات الـرواية والنفاذ إلى ملاعها المـامة ـ التياسكة والثابتة ـ منذ عـام ١٩٧٢ م ـ وحتى العقد الذي نعيش فيه تنسم بطابع الاستكشاف، كها أن أحكامها جزئية تفتقد إلى الشمولية التي يعتد بها عـادة عند الحديث عن مرحلة من مـواحل التطور الروائي تمتذ إلى حقبة رمنية لئست بالقصرة ٢٧١٥.

وهذا منطقي، إذا عرفنا أن تلك الدواسات ظهرت في نفس العقد الذي نشرت فيه السوايات، وبالتالي فهي نفتقد إلى البعد الزمني الكافي للروية (البادورامية) وما يتبعها من تمامل وإصدار للأحكام. ولذا نجد حرجا في يتبعها من تمامل وإصدار للأحكام. ولذا نجد حرجا في التنبيه إلى أن مايقوله هو تجرد وجهة نظر فيا يدور حوله ولا يعبر عن رأي قاطع وشمولي، ومرور الأيام وحده الكفيل بيبان صدق وجهة النظر هذه أو مراجعتها في ضوه ما يستجد من أمور لم تكن في الحسبان.

ولا يعني هـذا أن وجهات النظر الحزنية في مثل تلك الأحوال عديمة القيمة والنمع لأما يعني هـذا أن وجهات النظر الحزنية في مثل تلك الأحوال عديمة حسد تعمير "جونشالوسويبخانـو" في بعث له عى الرواية خلال الفترة التي تعييا الأن ۱٬۰۰۱ فهي تمين القارىء المتبع على معوفة الاتجاه الذي تسير فيه أعيال الروائين الذين بقرأ لهم، كما تساعد الكاتب المتضامن على الاطلاع على ابداع زملاته المشابه أو القريب من إيداعه، وغير المتضامن سالذي يؤثر الانفراد بطابع حاص لا يشاوكه فيه غيره ـ حتى يستطيع الفراو من التقارب الغير مقصود من جانب الآخرين .

ومن وجهات النظر التي ثبتت صلاحيتها حتى الآن فيا يتعلق بإلقاء الضوء على خصائص الاتجاه الجديد في الرواية الأسبانية خلال فترة السبعنيات وجهة نظر "سويبخانو" في بحثه المشار إليه، وسنعتمد عليها في معظم صاسياتي من حديث، ولكن قبل ذلك يجب أن نشر إلى التحول السياسي الكبير الذي حدث في أسبانيا خلال هذا الهقد والذي أعاد تشكيل ضمير المجتمع وخاصة الكتاب والمدعين، فإذا

.....<u>Lålla</u>

كانت عدة عوامل (اجتهاعية، اقتصادية، سياسية، ثقافية) قـد تقاسمت فيها مضى مسئولية تحديد معالم الرواية فإن المناخ السياسي هنا قد اضطلع بالدور الأكبر.

لقد مات " قرانكو" عام ١٩٧٥ م وبدأت أسبانيا بصده في خوض تجربة الديمقراطية . وإزاء هذا التحول تفس الأدباء الصعداء لانتهاء فترة القهر والاستبداد، ورأي بعضهم أن الديمقراطية المتنظرة قد غدت على الأبواب وعليهم تحويض مافات والاستفادة من الحرية الشابة في إبداعاتهم، بينها كانت نظرة البعض الآخر تشاؤمية ... لطول فترة الإحباط ... إذ تصوروا أن مامضى من سنوات كبت واستبداد طويلة لا يمكن تعويضه بأى حال من الأحوال .

ولقد استفادت الرواية من كلا الموقفين وتأثرت بها شكلا وموضوعا: فأصابت عدوى الحرية والشعور بالسيادة الصنف الأول من الروائين ووجدنا شخصياتهم تنمو وتستقل وأصبحوا يمسكون بكل مقاليد عوالمهم الروائية. كما حاولوا البحث عن وسيلة تمبير جديدة من خلال النقد والثورة على أسلوبهم الروائي، وإفساح المجال الأرقى أنواع الخيال (الفائتازيا).

آما الصنف الثاني من الروائين فقد أضاف تفصيل الذكريات الشخصية في شكل حوار لمراجعة الماضي وللتنبؤ بمعالم المستقبل.

ويمكننا من هذا المنطلق. تحديد ملامح الرواية الجديدة بثلاثة:

(١) الذكريات الذاتية والمصاغة في شكل حوار، كما في روايات: "حوارات الغروب" (١٩٧١) لكارمن جايتي، "حروب (١٩٧١) لكارمن جايتي، "حروب الأجداد" (١٩٧٥) ليجيل دي ليسن"، "فاييان" (١٩٧٧) لبات دل سوتو"، "الحجرة الخلفية" (١٩٧٨) لكلا من جايتي"، الفتاة ذات السروال الذهبي (١٩٧٨) لخوان مارس" . . . الخر.

 (٢) النقد المذاتي لعملية الكتابة نفسها أو القراءة، كما في روايات: "الإحصاء"
 (١٩٧٣)، "خضرة مايو حتى البحر" (١٩٧٦)، "كوليرا أكيلس" " (١٩٧٩)...
 والروايات الشلاث لملويس جويتيولو، "خوان دون أرض، ١٩٧٥ لحوان جويتيولو" مقتطفات من سفر الرؤيا" (١٩٧٧) لتورنتي بايستير . . . إلخ.

ատատատատատատատան առաջունա (Գ.) թա

(٣) وإطلاق المنان للخيال لاختراع شخصيات ومواقف عبر حقيقية كها في معظم الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أحرى مثل : غرفة الظلمات " (١٩٧٣) لكامبلوخوسيه ثيلا، " في الدولة " (١٩٧٧) لخوان بينيت . . . إلخ.

أهم الخصائص الفنية:

يرى جون الوسوبيخانو أن الخصائص الفنية للرواية خلال هذا العقد لاتعني فقط التبشير بانجاه جديد بقدر ما تعني ثورة على الماضي وقطيعة واضحة بالنسبة له، ومن أهم الخصائص التي ذكرها نشير إلى وضوح شخصية الروائي فيا يكتب ووعيه الكامل بأحقيته في الاختراع، ريشهد على ذلك تدخله السافر في صياغة عالم الرواية الخاص، وسلطته المطلقة وتوجيهه الكامل للشخصيات.

انتقاء عملية سرد مسلائمة لقوالب غتلفة (تسهم جيمها في الإطاحة بتناسق الرواية
 وقزيق نسيجها) : حوارات مزدوجة، خطابات دور، ردود عليها أو بتلك الردود،
 ذكريات أحملام - تقليدات ساخرة، (يوتوبيا) - نظريات، يوميات مذكرات - قصائد أساطير، خوافات مسلية، قصة داخل قصة .

 الإحساس بالزمن في هذه الروايات ملفي تماما، بمعنى تحويل الزمن من وعاء للأحداث والمواقف إلى فاعل لها ومساهم في تكوينها (زمن تكويني).

أما المساحة المكانية فتصرض غالبا في صورة بجازية: معمل للصمير، كهف "ميتافيزيقي" صغير على حافة الهاوية (مثل مذبح الظلهات في رواية "غرفة الظلهات"، ردهة الموت في " السلاسل"، عسادة الأمراض النفسية في "حروب الأجداد، خان السهل الموحش في رواية (في الدولة"، المعزل الصيفي في " الفتاة ذات السروال الذهبي" . . . إلخ) ومن هذه الكهوف الميتافيزيقية " يشرع الفرد في التحلق الم آفاق غير عداودة أو محدودة .

... من أهم خصائص رواية المقد السابق أن عملية السرد كانت تتم في شكل حوار بين الفرد (البطل ، عادة) ونفسه ، وكأنه يتحدث مع صورته في المرأة ، فالفرد المتحدث هو ضمير المتكلم (أنا) ، أما الصورة فتعبر بلسان المخاطب (أنت) . أما هنا _ في روايات هـذا العقد _ فتتسع المسافة بين الأصل والعسورة وكأنها متحاوران مختلفان تماما لكل منها شخصيته المستقلة ، وإن كانت إحدى الشخصيتين المتحاورتين تمثل البطل والأخرى شخصية مزعزعة الهوية . أما بالنسبة للحوار الذي يتم بينها فإنه ليس فكريا أو تأمليا أو تعليمها ، بل حوار عاطفي ساخن لدرجة الحمى ، دياليكتيكي " ، يتناول مامضى وما سيأتي بعد . . . حوار يكشف عن خيبة الأمل في " الأيديولوجية " السائدة ، التوتر الدائم بين الفرد والمجتمع ، بين رغبة الفرد الصريحة في الإموال الحيري وبين القيود الصارمة التي يفرضها عالم القوانين والعادات ، بين ماكان يمكن أن يكون في مناخ ديمقراطي حر وبين مايستحيل حدوثه بعد سنوات طويلة من القمع والإرماب الملدي والمعنوي .

عَاول الروائي عند التعبير عن الفوضي السائدة عن طريق الكتابة أن يتقمص كل الأدوار في وقت واحد : فهو الراوي والبطل والخصم والقارىء والناقد، ويحاول ذلك من خلال العديد من التجارب التي يوحي مظهرها بالحرية، والتحكم في توزيع الكتابة على المساحة البيضاء لكل صفحة.

- الشخصيات التي تصطدم بها عملية السرد تنضداه ل. في معظم الأحيان - لتتحول إلى بهلوانات أو أنسباح تحمل مجرد أسهاء، أي شيء يمكن تصوره ماعدا شخصيات طبيعية ذات كنان مستقل.

 في حالات كثيرة تطمح الرواية ذاتها إلى التحول إلى نص شعري كل مافيه ينضح موسيقى سواء كمانت كلهات أو أفكارا أو خيالا، (يضرب بجملوره في وحل الذكرى ويسمو على جناحي "الفانتازيا").

_ يبدو أن الموضوع الرئيسي للرواية الجديدة يكمن في البحث عن معنى الوجود من خلال قيمة الكتابية: شرائط خلال قيمة الكتابة في حد ذاتها. ومن هنا كثرة الإشارة إلى الأدوات الكتابية: شرائط الآلة الكاتبة، أقسلام، صفحات، إسطوانات، ورق لفاف، مكاتب، مسودات، ورش ومكاتب تجليد وطيم إلخ .

- تستعين بعض الروايات بالشخصيات الأسطورية أو النموذجية عند بحثها عن شيء تستند إليه لكي تضفي قيمة الفوضي السائدة.

- إذا حق لنا نتحدث عن الخاتمة أو النهاية في مثل هذا النوع من الرواية فإنسا نجدها

نفرض نفسها عادة بواسطة التكرار الذي يكبل حركة السرد ويوجهها لتأخذ أحد هذه الأشكال: حوارات ، ترنيهات ، عادثات ، قراءات خطابات ، استجوابات ، لاتلبث أن تخبو جميعها شيئا فشيئا حتى تنطقىء لمدم وجمود القدرة على الاستمرار . هذه هي أصل المدروب التي سلكتها الرواية الأسبانية بمعد الحرب الأهلية وحتى مشارف الثهائينات ، وأود أن أسجل في نهاية بحثى هذا أن الأدب الأسباني لم يحظ حتى الآن . في عالمنا العربي بالاهتهام الذي يستحقه ، والمجال لايتسع لشرح الأسباب . . والله تعالى أعلى وأعلم .



المواعش

Jove G. Lopez - Hirstoria de la Interntura espanola, Ed. Vicens -- Vicens, Barcelona, 1966, [hi] ... (1) PP 604 - 605.

(٢). لزيد من الاطلاع على أثر الحرب الأهلية في الحياة الثقافية ، انظر:

Eagengo G. de Nora (La novela espanola Contemporanea, Gredas, Madrid, 1982-3: torros, pp. 62-64 Francisco Ricco Historia Y Critica de la literatura espanola - Dominiso Yndarana, Enoca Contemporanea (1939-1980) Ed Critica Barcelona, 1981 no 319 320

(٤) أشأر Novelistas espanoles de postguerra: Educion de Rodolts Cardona, Tantus, Madrid, 1976 PP

- (٥) ونجد شبيها له وللموضوع أيضا في كثير من قصص الشطار الأسانية خلال القرنين ١٦ . ١٧ و في العديد من الروايات الواقعية التي ظهرت في النصف الثاني من القون التاسم عشر، أي أن التراث الأسباني قديمه وحديثه - يغص بالعديد من الأمثلة، ولقد حدا ذلك ببعص النقاد لل عقد مقارنات بين قصة ثيلا " هذه وبين قصص الشطار سواه من ناحية الموصوع أو من الناحية الفنية.
- (٦) تهجد عدة مسميات أخرى لترصيف الروابة خبلال هذه العترة ولكنها جسيعا دات مضمون. واحد، ممنها الواقعية الجديدة، والواقعية الاجتياعية، والواقعية الوثائقية، وقد سبق وأن ذكرنا أن لفط الواقعية يمكن أن يستحب على انستاج كل الفترة من بعمد الحرب وحتى مداية السبعينات، ولكنها أي الواقعية - قد سارت في عدة اتجاهات طقا لرأى " سوييخانو" الذي اعتمدناعله.
- Francisco Rico, Historia , Domings Yndinam Lpoca Contempo ranea , P. 411. (٧) انظر
 - (A) المرجع السابق، ص ٤٢١
- (A) أنظر 1976, P. 54 (A) Novelistas espasies de postquerra I, I diejon de Deadolto Cardona. Tarus, Madrid 1976, P. 54
- Trancisco Rico Domings Ynduranii Epoca Contemporanea PP, 424-426 (١١) انظر A. Berlanga Yotos. Introduction a la bioratura espanala a traves de Los Textos. (١١) Madrid, 1979, tomo 4, plud 1STMO,
- (۱۲)انظر Luncisco Rico Historia - , Domings Yndinam' Epoca contempolarica - P. 346 (١٣) المرجع السابق، ص ١٢

 - (12)_المرجع السابق: ص ٤١٠ لل ٤١٥. (١٥) المرجع السابق، ص ٤١٣.
- Jose M. Costellet (Nueve nos isimas, Psetas espanoles Barial, Burcelona, 1970, P. 17 Y.SS الطار (١٦)
- (١٧) من هذه الدراسات الجزء الذي خصصه "مارتينيث كاتشيرو" _أحد المتخصصين الأعلام في

<u> Lilalemmunummunummunum</u>

دراسة الـرواية الأسشانية معد الحرب _ في كتاسة " تاريح الروايية الأسبانية " للحديث عن فدّة السبعينيات

(Martinez Cochery Hisratia) de la novela espanala entesy 1936, 1975. Costalia, Madrid 1979.3, PP 260-266-269.

وبه يعرض وقبائم تاريخية تمص الروائيس المعدثين في الأبدلس وحزر الكنارياس وبمص دور النشر التي حاولت من جاسها تقديم أصوات جديدة. كما أشار إلى حالت من ردود العمل الماشرة لبعص اللقاد ازاء هذه الوقائم، ولكنه لم يتحدث عن وحود حصائص حديدة في الرواية تمي التحول في للسار أو يجزم سريان معمول اتجاهات المقد السابق

(1A) أنظر (1A) أنظر (1970 - 70% - 70% - 70% (1970) أنظر (1970) أوطيعة هملة السلسلة تكس في دواست الأدب الأسباقي ونقد الأدب الأسساقي (الحزء الثامن). وطبيعة هملة السلسلة تكس في دواست الأدب الأسباقي مد مدالته وحتى (1970) مع خلال عرض أهم المدراسات التقدية سرواء مالتالمجيس أو إعادة الشر الكاما على حسيات طول وقصر الدواسة - لكل فرع من فروع الأدب الأسباقي، والسلسلة قد خرجت حتى الآن في ثمانية عملدات تراقي مهمة كل عملد منها سواء من ناحية الانتفاء الأمم الدواسات أو عرضها والتقديم ها . . . الع أستاذ وناقد متخصص في الحقبة المزمية التي يشملها بعلده . وقد و همدا المشروع الصخم للماحين في مختلف فروع الأدب الأسبائي مادة علم علمة ثر قد قوادرة في وعطاء الأحواد،



العدد القادم من المجلة

الريزار الحالي^م عرى الجفائير الريزار السرئيل الرجستي

الشأثيرات السلبية المسرفية والانفعالية والسلوكية التي يعماني
 منها الكويتيون نتيجة الاحتلال العراقي.
 د. حامد الفقي

الضفوط التي تصرض لها الأطفال الكويتيون
 خلال المعدوان العراقي.
 د. حبدالفتاح القرشي

٣- الاضطرابات النفسية الجسمية الشاجة عن العسدوان العراقي منذ المراحقين الكويتيين .

أسشخشر بادون

الشخصية ويعض اضطراباتها لدى طلاب جامعة الكويت .
 د. عويد سلطان المشعان

ه _اضطراب الضغوط التالية للصدمة .

د. أحد عبدالخالق



🛶 خلام (التنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد



ضامرة التنقل في حياة

الشيخ عبدالمزيز الرشيد

ء. فتوج الخترش

* أستاذ مساعد بقسم التاريخ بجامعة الكويت

غهيد:

تهتم هذه الدراسة، بتعليل ظاهرة التنقل والاغتراب في حياة الشيخ عبدالعزيز رسيد، وبيان الأسباب والغايات التي دفعته إلى الرحيل، وأثر ذلك في توجهاته المسلاحية التي كانت الكويت قاعدتها الأولى لديه.

وظاهرة التنقل وارتياد الأفاق لم تكن الظاهرة الوحيدة في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد فللعروف أن هناك ظواهر أخرى تستدعى الانتباه وتستحق الدراسة في حياته ، ولا أجاوز الحقيقة إن قلت إن عبدالعزيز الرشيد نفسه يشكل في الحياة الثقافية الكويتية ظاهرة منفرده لأنه كان الوحيد من بين مثقفي الكويت الذى شارك وضرب بسهم وافر في الحركة الإصلاحية الكبرى التي عمت أرجباء الوطن العربي والشرق الإسلامي، فقيد استطاع من خلال انتقاله وأسفاره أن يناضل من قواعد أخرى غير الكويت أكثر استشراقا لأفاق العمل الإصلاحي، ومن هنا كان اهتهامي بظاهرة التنقل في حياته .

ظاهرة مشتركة وأهداف مختلفة :

إذا كان الشيخ عبدالمزيز الرشيد منفردا من بين أبناء وطنه في المشاركة الإصلاحية العامة، فإنه لم يكن منفردا في ظاهرة التنقل والارتحال. لقـد ماثله في ذلك كثيرون من أبناء وطنه، من قبله ومن بعده، منهم من ارتحل لطلب العلم، ومنهم من تنقل في البلاد البعيدة باحثا متطلعا إلي آفاق أكثر رحابة للعمل أو العطاء، ففكرة الارتحال والتنقل ليست من المستحدثات في الحياة الكويتية، التي قامت أصلا على التنقل والسفر بدءً امن رحلات الغوص إلى السفر بأنواعه ووجهاته المختلفة.

بل أن الكويت نفسها في تأسيسها وتشكيلها كانت ثمرة قدرية من ثمرات ذلك النزوع نحو الأفاق الأمنة الكريمة، يوم ارتحلت جاعات العتوب من نجد في ذلك الارتحال الجهاعي الكبير، وما تافع بعد ذلك من انتقال العائلات والأشر النحدية تباعا إلى الكويت، ومنها أمرة الرشيد نفسه.

وتتحدث الروايات المحلية ، عن رجال سبقىوا الرشيد في هذا التطلع نحو الآفاق البعدة ، منهم الشيخ عيسى بن علوي الذي رحل إلى مصر وتوفي فيها سنة ١٨٦٣ ، وماجد بن سلطان بن فهد اللذي رحل إلى مصر ثم تنقل في إمارات الخليج وتموفي في سنة ١٩٩٨ ، والشيخ أحمد بن الشيخ خالد العدساني الذي ارتحل إلى الأحساء ثم إلى بومباي ثم إلى طحجاز. (١)

كها تتحدث الروايات المدونة عن كثير من رحلات أهل الأدب والشحر من بعد الشيخ الرشيد أو في زمانه. منهم المرحوع عمود شوقي الأيوبي الذي قضي معظم سنين حياته في الأسفار مرتملا منتقلا ما بين المراق والشام ومصر ونجد والحجاز ثم اندونيسيا حيث أمضي عشرين سنة منتقلا بين مدنها وقراها، والتقي خلالها الشيخ عبدالمزيز الرشيد (ال. ومنهم الشاعر خالد الفرج الذي ارتحل إلى الهند وأقام في بومباى، ثم تنقل مابين القطيف وقطر ومسقط والدمام والبحرين والكويت ودمشق وبيروت، ومنهم عبدالله الصانع الذي تنقل بين مدن الخليج وأقام في دبي ثم في عان، ومنهم كذلك حجي بن قاسم الحجي الذي قضي شطرا من حياته في نجد والحجاز وعبداللطيف النصف الذي ارتحل إلى الأحساء عام ١٩٥٥ ، وداود الجراح والحجاز والمراق والهند واستقر فيها ١٤٠ .

وزعة التنقل والارتحال هذه تكاد أن تكون عامة لدى الكويتين، سواء أكانوا من أهل

العلم والفكر، أم من رجال الأعمال، من أمثال محمد الفرج الدوسري والد عبدالله الفرج، وآل الحمد الذين كانت لهم مكاتب تجارية في عدد والبصرة وبومباي ١٠٠

هذه الظاهرة العامة في الجيل المعاصر للشيخ عبدالعزيز الرشيد ترجع إلى أسباب ودوافع مختلفة أهمها الدوافع الاقتصادية أو المعاشية أو التقافية، وليس في ذلك الجيل من ماثل الرشيد في ارتحاله للإسهام في حركة الإصلاح أو معايشتها سوى خالد الفرج المدي اتخذ من البحرين ميدانا للعمل الإصلاحي من بعد الكويت.

وقبل أن ندا الخوص في رحلات وأسفار الشيخ عدالعريز الرشيد، نري أن نلقي صوءا في نسه ومولده، هو عبدالعزيز أحمد الرشيد البداح، ولد من أبوين كويتين، من أصول نجدية . فأصله من قرية صلبوخ في مجد، وقد ولد بين ١٣٠١هـ أو ١٣٠٥هـ أو ١٣٠٥هـ وقبل ولا ١٣٠١هـ وقبل المنه عبدالما من كيا أمها سهة ١٣٠٥هـ وقبل ولا ١٨٧٨م ، وقد جاء أنها مذكرات رفيق دربه ايونس بحرى، الذي شاركه في بعض أعاله وزامله في جاوه فيها بعد، وأصدر معه مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صعحات مطوية عن الشيخ عبدالعزير الرشيد، أنه ولد سنة ١٨٧٧م ، وأنه ولد أي يونس بحرى في نفس العام وأنه يكبر الرشيد، انته ولد سنة ١٨٧٧م ، وأعتقد أن التاريح حرف أثناء الكتابة على الآلة الطابعة وأنه سنة ١٨٨٧م . ولم يكن سنة ١٨٩٧م .

رحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد:

لكي يستطيع الباحث أن يحدد مسارات التنقل والارتحال لدى الشيخ عبدالعزيز الرشيد، عليه أن يبذل جهدا مزدوجا، فإن التحديد يقتضي تعيين الزمان والمكان، فإذا تم ذلك شرع في رسم تلك المسارات التي لم تتفق المصادر والمراجع في تحديدها كها حدثت، ولم يذكر أحد منها التوقيت النزمني لكل رحلة، ولا المكان الذي بدأت منه، ومثال ذلك أن أحدا من الذين كتبوا عن الرشيد لم يذكر من أين رحل إلى الأستانة، ومنى تم ذلك، وفي أي سنة؟ ولماذا رحل إليها، وماذا فعل هناك؟ وإذا وجدنا من ذكر شيئا عن سبب هذه الرحلة، فإنه لإبزيد عن القول بأنه: رحل إلى الأستانة لطلب

ոս(ւ-յ)ատասա

العلم، أما أين هذا العلم، وعند من؟ أو في أي معهد، وبأية لغة، وماذا درس؟ فهذه أسئلة لانجد لها أجوبة شافية . كما يواجهنا التناقض في الروايات . مشال ذلك الانجد لها أجوبة شافية . كما يواجهنا التناقض في الروايات . مشال ذلك الاختلاف البين في مدة إقامته بعمو، همن قائل أنها استغرفت أسبوعا إلى قائل بأنها استدت إلى ستين . وما ينطبق على أسفاره ينطبق على الكثير من صراحل حياته . والسائد في الكتابات المتوفرة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد الاضطراب والغموض والتعميم، ويعزى ذلك كله إلى قلة المشادر الأصلية التي يركن إليها الباحث، وأعني بذلك ندرة الكتابات التي كتبت عنه في الفترة التي تلت وفاته ١٩٣١ إلى وقتنا الحاضر، وهي فترة مهمة بالنسبة لنا، لأنها كانت تزخر بمعارفه وأصدقائه، أما اليوم فإن أكثرهم ينحم برحمة الله تعالى .

ورغم هذه المصاعب، فقل عاينت ما توفر لي من مصادر وحاولت التوفيق بين ماورد فيها عن طريق الترتيب والمقارنة والاستقراء، لأصل إلى وضع تصور موضوعي عن رحلات بمواقيت زمنية تتناسب مع مراحل حياته وإنجازاته والأحداث المرافقة لذلك.

فترات الاستقرار في الوطن:

تمتبر الفترات التي قضاها الشيخ عبدالمرزيز الرشيد في وطنه الكويت، عبالا مفيدا للتعرف على أصور كثيرة، منها الاستدلال على صواقيت المرصلات وأهدافها ودوافعها وعلى الصوامل النفسية والاجتهاعية التي أسهمت في تنمية رغبته في الارتحال وارتياد الآضاق، وعلى التطلعات الفكرية التي راودته أثناء ذلك كلمه والتي أسهمت بقسط وافر في تشكيل هذه الظاهرة في حياته .

وتنقسم مدة إقامة الرشيد في الكويت إلى ثلاث مراحل رئيسية وهي :

الطفولة ، والتملم في الكويت ، وما بعد سياحته الأولى لطلب الملم والاطلاع ، وسنتحدث عن هذه الفترات كلا على حده .

......

طفولة الشيخ عبدالعزيز الرشيد:

أمضى الشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت مسقط رأسه طفولة مشمرة، إذ تريى في حجر والديه على سعه فى العيش، فقد كان والده أحمد الرشيد البداح تاجرا من تجار الكويت المعدودين ""، وقد أتيحت له فرص التعلم على نحو جيد كان العامل الأقوى فيها استعداده الفطري وذكاؤه المتوقد ورغبته القوية ، ويروى بونس بحري نقلا عن رفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد من هذه المرحلة فيقول :

روى في أبويعقوب الشيء الكثير عن طفولته التي لم يتخللها فقر مدقع وأحداث، مدوة ولكنه أصيب بالجدري وهو في الخامسة من عصره، أفقده عينه اليسرى، فأخرجها له المغفور له ثنيان الغانم وكان ملها بالطب العربي.

ويتابع يونس بحري نقلا عن الشيخ الرشيد ، روايته فيقول : _

 بأنه كان يأي في الجمع و الأعياد إلى مجلس الشيخ مبارك الصباح ليقرأ من القرآن الكريم لأنه كان يجيد ترتيله " بصوت جبل وأداء متقن"، فيغمره الشيخ مبارك الكبير بعطفه ورعايته " ١١)

فترة التعليم في الكويت :

يذكر عمد ملاحسين أن والد الشيخ عبدالعزيز الرشيد أدخله الكتّاب المطوع و فتعلم القرآن الك ١٠٠٠ الله المتابع و المعلوم المعلم الفراد المسلم و المعلم المدا من المعلم المدا من ال

ويذكر يونه _ رى ي عطوطه أن دراسة الـرشيد في طفـولته كانت دينيـة وأنه حفظ القرآن الكر - ، عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .

و يتحدثُ الشيخ الرشيد عن تعلمه الأول في ورقة مخطوطة بدون عنوان ، واضح فيها النقل عن أصل مفقود أن والده اقتاده وله من العمر ست سنوات إلى الملا ذكريا

.....<u>£ålale</u>

الأنصارى الذي كانت له " مدرسة لتعليم القرآن الكريم تقع مقابل مسجد آل عبدالرزاق من جهة الغرب "(١٠).

ومن خلال هذه الروايات الثلاث ، يتين أن الشيخ الرشيد تلقى تعليمه الأول فى كتاب "مطوع " الملا زكريا الأنصارى ، وأنه حفظ القرآن عن ظهر قلب خلال مستين ، ثم انقطع عن طلب العلم فترة عمل فيها مع أبيه ، وعن هذا يقول محمد ملا حسين " ولما ترك الكتاب تعاطى التجارة مع أبيه ، وكان إذ ذاك من تجار الكويت المعدودين ويشتغل بتجارة الصوف وجلد البهم " الغوزى" فزاول البيع والشراء مدة وهو لايفكر بالعلم لأنه لم يتذوق حلاوته ، لكنه أحب القصص الخرافية كقصة حسن الصائع وغيرها " ، ثم زاد هذا الولع حتى تحول إلى علاقة شديدة بالعلم فدرس الفقه والعلزم العربية والعقائد على الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان " (١٠)

ومن الواضح أن فترة تلقيه العلم عند الشيخ الدحيان ولدت في نفسه شغفا وحبا للمعرفة ، وأن هـلـه الفترة لم تكن بالقصيرة ، لما كان يتمتم به الـدحيان من علم واسع وخلق رفيع أدى إلى معاملة حسنة ، فأحب التلميذ أستاذه وحبب استاذه إليه طلب العلم وهـو ما يبرر تطلع الشيخ الـرشيـد من بعد تخرجـه على يـد الشيخ الدحيـان إلى مواصلة طلب العلم خارج الكريت .

الارتحال لطلب العلم:

أحس الشيخ عبدالعزير بعد تلقيه العلم عن الشيخ عبدالله الخلف الدحيان أنه بحاجة إلى الزيد ، وأدرك أنه لن يحصل في الكويت أكثر عا حصل ، فلم يكن في زمانه من هو أعلى قدما في العلم من الشيخ عبدالله الخلف الدحيان في الكويت ، وكان على طلاب العلم في الكويت الراغين في الاستزادة والتوسع آنذاك أن يتوجهوا إلى إحدى شلاث جهات : (الزبير أو الأحساء أو الحجاز) أما بغداد أو مضر ، فكان السفر إلى إحداهما أملا لا يراود إلا من ساعدته الظروف ، فدرس الشيخ في الشلاثة الأملى وقد دفعت همة الشيخ الرشيد ورغبته في طلب العلم والاطلاع والمساركة في الماؤلة المتفافية إلى الارتمال إلى هذه الجهات جمعا ، بل زاد عليها بسفره إلى الأستانة .

وكانت البداية توجها نحو أقرب الموارد ، الزبير ، التي كانت هي والأحساء خلال القرن التاسع عشر ومتصف القرن العشرين مركزين مهمين من مراكز العلم في الحليج والجزيرة الصربية ، وكانتا ترخوان بصفوة من الملاء في الفقه والحديث واللغيج والجزيرة الصربية ، وكانتا ترخوان بصفوة من الملاء في الفقه والحديث والمقابع والأدب ، وفقد درس في الزبير أو الأحساء أو فيها معا أكثر رجالات الكويت والحاليج الصب بن عيسى وكثيرون غيرهما ، وقد فاتح الشيخ عبدالعزيز أباه في مسألة سفره إلى الزبير لطلب العلم فلم يجد لديه تأييلا ، كن الشيخ اضمر في نفسه هذه الرفية الزبير لقلب المعام فلم يجد لديه تأييلا ، كن الشيخ أضمر في نفسه هذه الرفية غياب والمده فرحل لاول موة إلى الزبير ليتعلم على أيدي علمائها ، ولم يمكث طويلا عناك حتى صاد ، ثم أخذ يترده على الزبير ، فدرس فيها الفقه والفرائض والنحوء هناك حتى صاد ، ثم أخذ يترده على الزبير ، فدرس فيها الفقه والفرائض والنحوء هناك من ماذ القرن العشرين ما بين ١٩٠٣ ع ١٩٠ ، إذ كان للشيخ الرشيد من المعر ثهانية عشر عاما .

بعد ذلك أخد يتطلع إلى المزيد من طلب العلم وكمان من الطبيعي أن تكون وجهته الأحساء ، فقصدها في عمام ١٩٠٦ على الأرجع ، ودرس فيها الفية ابن مالك في النحو ورسالة التصوف. (٣٠)

وبعد ذلك يذكر محمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد قصد بغداد سنة ١٩١١ ، ودرس فيها على يد الشيخ محمد شكري الألوسي ، وعلى يـد أخيه علاء الذين الألوسي من بعده ، شرح السيوطي على ألفية ابن مالك .

ومن الملاحظ أن اختياره للجهات الدواسية يتناسب في التسلسل مع سلم التحصيل العلمي والتدرج في المعرفة ، مما هو متعارف عليه في العلوم الشرعية وما يندرج معها من علوم اللخة والتحو والصرف فمن حضظ القرآن لدى الملا زكريا الانصاري إلى الفقه وعلوم اللغة العربية والعقائد من الشيخ عبدالله اخلف الدحيان ، إلى تكملة تحصيل الفقه والفرائض والنحو عند محمد بن عرجان في الزبير ، إلى شرح الفيسة انن مالك في الأحساء ، ثم شرح السيسوطي على الألفيسة لدى الأخسوين

.....<u>£ålde</u>

" الألومي " في بغداد ولاشك في أن الشيخ الرشيد كان يعزز هذا التحصيل العلمي شبه المنهجي بمطالعات وقراءات أخرى ، وتشهد على ذلك كتاباته ومحاضراته وفتاويه ، مما دعا الشيخ يوسف بن عيسى حين عاد الى الكويت إلى اجازته في العلم الشرعي (١٠٠٠

الرحلة إلى مصر والآستانة :

لاتذكر المصادر تسلسلا متفقا عليه لرحلات الشيخ عبدالعزيز الرشيد وتنقلاته في البلاد بعد سفره إلى بغداد فمن المؤكد أنه سافر إلى الآستانة وإلى القاهرة ، وإلى قفقاسيا في بلاد روسيا أيضا ، ومن المستبعد ألا يكون قد مر في بلاد الشام ، وأقام فيها مدة فضلا عن رحلته الحجازية التي تنقل فيها بين مكة والمدينة ، فكيف تم هذا كله، وهل كان سفره إلى هذه البلاد للأهداف الدراسية التي دفعته للسفر إلى الزبير والأحساء وبغداد؟ . المصادر لاتذكر عن الدوافع والأهداف التي من أجلها رحل إلى هذه البلاد سوى ما ذكره ولده يعقوب في مخطوطه المختزل القصير من أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة وإلى مصر للدراسة . كذلك لاتشير هذه المصادر من قريب أو بعيد إلى تواريخ هذه الرحلات. وإذا ما أردنا ترتيب البحث في أسفار الرشيد بحسب الغايات التي سافر من أجلها لكانت سفرا للدراسة ، وسفرا للاطلاع واكتشاف الآفاق وسفرا للتجارة وسفرا للدعوة والعمل الإصلاحي وسفرا لأداء مهات سياسية ، فان رحلته إلى الأستانة ومصر تأتي في باب الاطلاع واكتشاف أفاق الحياة الثقافية والعمل الإصلاحي الذي أحس في نفسه بزوعا إليه بعد أن نـال قسطا لابأس به من العلم. كذلك لاتذكر المصادر والكتابات ترتيب هذه الرحلة ، هل بدأت بالأستانة ثم مصر وانتهت بالححاز، أم بدأت بمصر ومنها لل الأستانه، و إن كنت أرجح أنها بدأت بالآستانة عن طريق بغداد بواسطة الطريق البري، وأمه سافر من الأستانة بحرا إلى مصر ثم رحل إلى الحجاز مع الحجاج بحرا، وأقام بالمدينة ثم عاد إلى الكويت. ومهما يكن من أمر حط الرحلة، فإن سفَّره إلى الأستانة من الأمور المؤكدة، ذكرت ذلك معظم المسادر والروايات ومنها رواية ولده يعقوب الرشيد، وأنه سافر إلى الأستانة بعد أن نال قسطا من العلم ووضع قدميه على بداية طريق النضج الفكري.

لذا يمكننا هنا أن نطرح التساؤل، لماذا اتجه الشيخ الرشيد نحو الآستانة وما هو الهدف من رحلته تلك؟.

وكها ذكرت الا نجد في الكتابات والمراجع ما يشفي غليلا أو يلقي أى ضوء عن سبب هذه الرحلة، وما ذكره بعض الكتاب من أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد «التقى في الأستانة بالصفوة المختارة من رجال الفكر وعلماء الاسلام أمثال محصد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المغربي، فتفتحت عاطفته القومية وتبلورت مفاهيمه المدينية "د" رغم تأكيده لسفر الشيخ إلى الأستانة إلا أنه لايرى تطلعنا إلى معرفة المريد عن هذه الرحلة، فهو عندما اتجه إلى الاستانة لم يكن يدري من سيقابل فيها وعلى من سيتعرف.

وفي رأيي أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد اتجه إلى الآستانة لسبين: الأول محاولة التعرف على الأجواء العلمية والتعليمية هناك، وماذا بالإمكان أن يستفيد من ذلك، والثاني الاطلاع على معالم الحياة الثقافية بشكل عام والوقوف على التيارات الإصلاحية السائدة آنذاك واكتشاف ذلك العالم المجهول بالنسبة إليه، والذي بدأت أفكاره تتطلع إليه. وأعنى قب العالم المجهول بالنسبة إليه ؟: الجانب المقابل لما كان يقوم عليه الفكر الديني في وطنه الكويت وما حولها والمحيط الفكري الذي نشأ فيه، وأعتقد أن توقيت رحلته إلى الأستانة كان في بداية العقد الشاني من القرن العشرين، وأنه حين كان في بغداد (قرأ في ما كان يتوفر من مجلات فيها عن الحركة الإصلاحية العربية الإسلامية. التي يتولاها علياء كبار يمثلون الامتداد الفكري والدعوة إلى التجديد والنهوض والتحرر التي نادي بها المصلحان محمد عبده وجال الدين الأفغان، فاستهواه السؤال عن هذه الحركة وعن أولئك العلماء الذين كانوا ينادون بتحرير العقل العربي من الخمول والخرافة والتزمت وتشاء الظروف أن يلتقي الرشيد في الآستانة اثنين من أولئك الرجال، محمد رشيد رضا صاحب مجلة «المنار» والشيخ عبدالقادر المفري، وربها التقي غيرهم، واستمع إلى جانب من آرائهم، وقرأ وعايش أفكارا جديدة لاتتنافي مع جوهر ماتلقاط من العلم، فأخذ يراجم نفسه ويعيد النظر فيها اعتقد وكتب، وهو الذّي دعا في كتابه «تحذير المسلمين من اتباع غير صبيل المؤمنين» الذي طبعه في بغداد إلى تفضيل الرجال

 $oldsymbol{u}_{oldsymbol{u}} oldsymbol{u}_{oldsymbol{u}} old$

.....<u>Låla</u>

على النساء وعاربة تعليمالمرأة ٢٠٠١ و تحريم العصرية وكذلك المجلات والجرائد الأنها في رأيه تجمع من الأخبار ماليس بصحيح، وفيها من الآراء ما يعد معتنقها من الزائفين إلى غير ذلك من الأفكار التي اعتنقها في بواكير حياته بتأثير البيئة الملتزمة والمحيط المغلق، فالعلوم العصرية من فيزياء وجغرافيا ونصوها تفسد العقيدة الأن فيهانظريات مخالفة للدين، ككروية الأرض وحركتها وكون المطر بخارا يتصاعد من الأرضي.

ويقرز الشيخ الرشيد بعد ذلك ... أنه كان على خطأ في هذا كله ، ويعزو الفضل الأعظم في اتضاح الحق له في هذه الشؤون إلى أمور ثلاثة : مطالعة الصحف والمجلات وقراءة الكتب العصرية ، ورحلاته إلى بلدان مختلفة واجتهاعه بكثير من أهل الفضل وما داربينه وبينهم من بحث في هذه المسائل (٧٠)

الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مصر.

تتضارب الروايات في الأسباب والدوافع التي جعلته يسافر إلى القاهرة بعد الأستانة. فمن هذه الروايات ما تقرر أنه رحل إليها أملا في دخول دار الدعوة والإرشادالتي أسسها الشيخ محمد رضا صاحب مجلة المنار وإلا أن الظروف لم تنهياً له لدخوفا ، فيقي في مصر حوالي أسبوع . ومنها مايقرر أنه رحل إلى مصر ليدخل الأزهر الشريف وقد درس فيه ، ولم تحدد هذه الرواية مدة دراسته في الأزهر ولم تشر إلى نتيجة هذه الدواسة ، وهناك روايات أخرى تذكر أنه أقام في مصر قفترة وجيزة، ومنها ما يحدد بقامه و مصر بعدة سنين ، وبعضهم مجعل فترة بقاته في مصر بعمد سنين .

ومن المستبعد فيا أرى أن تكون إقامته في مصر أسبوعا، لأ نه من غير المعقول أن يشد رجل كعبد العزيز الرشيد الرحال الى مصر، تدفعه الخياسة ويحدوه الشوق إلى المعرفة والاكتشاف والمشاركة، وأن يتحمل مشاق السفر في ذلك الوقت، ثم يقيم بعد ذلك أسبوعا. كيا أني استبعد أن يكون هافه الوحيد هو الانتساب إلى دار الدعوة والإرشاد الاغير، فإذا وجد الباب موصدا قفل راجعا. وفي وأيي أن خير سبيل لتقدير المدة الزمنية التي قضاها الشيخ عبدالعزيز في مصر ولو على وجه التقريب هو النظر في المتابع التي أسفرت عنها هذه الزيارة وارتباطها بالهدف منها:

وفي الحديث عن الهدف من رحلته إلى مصر نجد في الكتابات حول هذه النقطة اتجاهين: الأول هو الرغبة في طلب المزيد من العلم، يتحدث عن ذلك عمد ملا حسين فيقول:

«ويظهر أن بغداد لم تشبع شهوته الذهنية فرحل إلى مصر أملاقي دخول دار اللحوة والإرضاده ((() كما يذكر خالد سعود الزيد أنه رحل للدراسة في الأزهر، أما ولده يعقوب الرشيد فيذكر أن أباه رحل إلى مصر للدراسة في الأزهر الشريف وأنه درسى ف. . (۱۱)

والاتجاه الثاني: هدو الرغبة في الاطلاع على مناهج الحركة الإصلاحية العسربية الإسلامية العير بية الإسلامية التي كان يقودها تلامذة الشيخ عمد عبده وجال الدين الأفغاني، والتعرف على وجالات هذه الحركة، وقد أشار إلى هذا الاتجاه خالد سعود الزيد بقوله:..

-فأقدام في مصر بضع سنين تعرف على أدبائها ومفكريها ومسن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعهاه الإصلاح والسياسة من ذلك الحين . ('''

وإذا أردنا الخروج برأي حول هذه المسألة، نجد أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد بعد فترة تلقيه تعليمه في الكحويت والزبير والأحساء وبغداد، نظر إلى أحوال مجتمعه بعين غير المين التي كان ينظر بها من قبل، نقد أخذ يتعامل مع طبقة جديدة من المتنورين غير المين التي كان ينظر بها من قبل، نقد أخذ يتعامل مع طبقة جديدة من المتنورين وأحس أن الحياة تنفير، والمجتمع يتطور ويخاصة بعد افتتاح المدرسة المباركة ومن بعدها الجمعية الخيرية، وكان من اتصاله بفرحان الخالد والشيخ يوسف بن عيسمي والشيخ عمد الشنقيطي والشيخ محمد فراشي الأزهري المصري والشيخ حافظ وهبه كالشيخ عمد المنتورين والشيخ حافظ وهبه والشيخ عمد المنتورين المسري والشيخ حافظ وهبه المنافئ الكويت من رجال متنوريين المغدالذي المسالح، كل هؤلاء وأمثاهم حفل بهم المجتمع الثقافي الكويتي في مطالح المعدالان من القرن العشرين، وهذا يعني أن الشيخ الرشيد أخذ يعايش هذا الجو بعد عودته من الدواسة في بغداد سنة ١٩١١ ، ويتوافئ هذا مع توفر الصحف العربية في هذه الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبرة المثقرة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبرة المثقرة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبرة المثقافية المتنورة في هذه الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبا الثقافية المتنورة في هذه الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبا الثقافية المتنورة في هذه الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه النبا الثقافية المتنورة في هذه الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه الفترة الفترة ما يعزز اتصال الشيخ عبدالعزيز بهذه الفترة الفترة ما يعزز اتصال الشيخ المتحدد الميخورة الفترة ما يعزز اتصال الشيخة المتحدد المياه المتحدد الشيخة المتحدد المياه المتحدد الميد المتحدد الميد المتحدد الميدالم المتحدد المتحدد المتحدد الميدر الميدن المعرف المتحدد المتحدد

manna <u>Lille</u>

الجديدة التي ما كانت لتتيسر له من قبل، حين كان منغمسا في جو علمي تعليمي تقليمي تقليمي تقليمي تقليمي تقليمي تقليمي تقليمي القيادي للغاية. وقد ذكر سيف مرزوق الشميلان أن أسرة فرحان الخالد هم أول من جلب الصحف والمجللات من مصر عام ١٩٠٨ . ""كما يذكر أن ديوانهم كان ملتقى رجال الأدب والعلم.

وكان لمعايشة الشيخ صدالعزيز الرشيد لصديقه فرحان الخالد بتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩٦٧ أثر في تفتح ذهنه إلى الخيرية عام ١٩٦٧ أثر في تفتح ذهنه إلى الأعيال الإصداحية، فنبتت في خياطره مثل هذه الأفكار. ورأى أن بلده بحاجة إلى عطاء كبير، وأن مثل هذا العطاء وتلك الأفكار الإصلاحية الاتمارض مع الدين، بل أن الدين يدعو إلى التنور والمعرفة، وأن ما قرأه في صحف مصر لكبار العلماء يدعو إلى مثل ذلك.

لـ لما فقد عقد العزم على رؤية هذا العالم المتنور، والاتصال بأولتك الرجال المسلحين الذين يدعون إلى التحرر من الجمود والعقم الفكري عن طريق إحياء الفهم المسحيح للدين، والنهوض والتطلع إلى التقدم لتلحق الأمة بركب الحضارة الحديثة بعد أن فاتها الكثير، وذلك عن طريق العلم ونشر الثقافة وتحسين أوضاع التعليم.

ماذا صنع الشيخ الرشيد في مصر:

ذكر يعقوب الرشيد.أن والده درس في الأزهر الشريف ٢٠٠٠، وأشار خالد سعود الزيد كها أشرنا من قبل أن الشيخ الرشيد رغب في الذهاب إلى مصر للدراسة في أزهرها الشريف ٢٠٠٠،

وتذكر أكثر المصادر التي كتبت عن الشيخ أنه تمرف في مصر على الشيخ عبدالعزيز الثماليي، الزعيم التونيي، وعلى كثير من أدبائها ومفكريها ومن كان يفد إليها من أقطاب الفكر وزعهاء الإصلاح والسياسة في ذلك الحين ٢٠٠٠ ،كها يستفاد من مطالعة جلة «الكويت» التي أصدرها الشيخ الرشيد عام ١٩٢٨ أنه كنان على صلة

بمثل هؤلاء إذ استكتب في مجلته الأمير شكيب أرسلان، ومحمد علي الطاهر صاحب مجلة الشورى القاهرية، ومحمد رشيد رضا صاحب المنار.

ويمكننا القرل أن الشيخ عبدالمزيز الرشيد أقام في مصر مدة تكفي حضوره دروسا في حلقات الأزهر الشريف واطلاعه على ضناهيج الحركة الإصلاحية وتعرفه على عدد من أقطابها كالشيخ محمد رشيد رضا، ومحمد علي الطاهر، وعبدالقادر المغربي، وإلمامه بفن تحرير الصحف وإصدارها. صار يكتب وينشر بعدما في الهلال والشورى وكان من أشار هاتين الرحلتين أن تبلورت فيه شخصية العالم المتقف والمصلح المطلع حتى من حيث الشكل والمظهر فقد أخنذ يرتدي زي علماء الدين العرب، العمامة البيضاء والمعطف العلويل، كما تفهم الأفكار الإصلاحية المطروحة على مستوى العالم العربي، ووقف على أهم المسائل الاجتماعية والثقافية والأدبية عما أدى إلى بلورة أفكاره ومفاهيمه التي طرحها فيا بعد في عاضراته ومقالاته وكتاباته في عجلته «الكويت».

وأسهمت إقدامته في القداهرة وحضوره الدروس في الأزهر الشريف في إغناء حصيلته العلمية ـ ويخاصة في الفقه ـ وقد دلت فناويه وكتاباته في هذا المضيار فيا بعد على جدوى دراسته في الأزهر وإنها كانت دراسة وافية لايمكن تحقيقها خلال أسبوع ، وقد لاتكون ذات صفة دراسية متظمة تودي في النهاية إلى التخرج والحصول على إجازة رسمية ، وظهرت آثار تفقهه في العلم خلال هذه الرحلة عند ما أجيز للتدريس في الحرم النبوى الشريف وعندما أجازه الشيخ يوسف بن عيسى في الكويت للإنتاء .

الرحلة الحجازية:

بعد انتهاء رحلة الشيخ الرشيد من مصر و إقامته فيها أراد العودة إلى الكويت، وكان موسم الحج قد اقترب، وتيسر السفر بحرا مع الحجاج إلى جـدة، فنوى الشيخ الرشيد الحيج وأبحر.

يذكر محمد ملا حسين 1 أن الشيخ الرشيد قصد زيارة البلاد المقدسة بعد زيارته لمصر، وأنه لم يمكث بمكة مدة طويلة، إذ بـارحها بعد موسم الحج عـام ١٣١٣هـــ

manaman <u>Lålle</u>

١٩١٢م، وفي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ألقى عصا ترحاله وظل فيها نحو عشرة أشهر» . (٢٠٠

وقد ذكرت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة وإقامته فيها أكثر الكتابات التي عرضت لسيرته الذاتية ، إلا أنها لم تخل أيضا من الاضطراب في الرواية والاختلاف في التوقيت ومدة الإقامة ، وفي ترتيبها من موقعها بين رحلاته ، ففي حين يذكر محمد ملا حسين أنه رحل إلى مكة ومنها إلى للدينة بعد رحلته إلى مصر - وهذا الذي ترجمه . ذكر آخرون أنه قصد المدينة المنورة بعد دراسته في الأحساء (٢٦)

وهذا مانستبعده لأن هذه الرواية لاتكتفي بوضع رحلته إلى المدينة بعد رحلته إلى الدينة بعد رحلته إلى الحساء ، بل تضيف بأنه تولى في المدينة منصب الإقتاء لمدة ستين ، ونحن نعلم أن رحلته إلى الأحساء كانت لطلب العلم وأنه سافر إليها بعد دراسة متقطعة في الزبيره وهي دراسته الأولى بعد تلقيه العلم في الكويت، ومن المصروف أن منصب الإنشاء لايعطى إلالن تمكن في العلوم الشرعية وحاز مرتبة «الفقيه الذي يلغ رتبة الاجتهاد» ، ولم يكن الشيخ عبدالعزيز قد بلغ ذلك من خلال دراسته التي سبق ذكرها ، كيا أن سنة آنداك لم تكن تـوهله إلى ذلك، فقد وقعت رحلته إلى النربير ثم إلى الأحساء ، هذا لاغما عن أن روايات أخرى ذكرت أن علياء المدينة أجازوه في التدريس في الحرم النبوى

ويذكر البدوى " الملتم" أن سفر الرشيد إلى المدينة المنورة جاء بصد سفره إلى الاحساء وتلقى العلم فيها الآن البدوي الاحساء وتلقى العلم فيها الآن البدوي الملتم يضم توقيت هذه الرحلة في عام ١٩٧١هـ. وهي توافق (١٩٠٣)، وهذا يدل على أن سنه كانت هي السابعة عشرة إذا أخذنا برواية يونس بحري بالنسبة لتاريخ مولله وهو (١٩٠٧؟ آثم يضيف " البدوي الملتم " أنه أخذ العلم في المدينة عن الشيخ مكي بن عزوزه ثم تولى منصب الإقتاء فيها أي في المدينة المنورة المد ستين، ومن المسبعد أن يتهي طالب علم من الأخذ عن ابن عزوز ثم يتريل منصب الإقتاء مباشرة، مع الأخذ بالاحتبار وجود علماء كبار وفقهاء مجتهدين في المدينة المنورة. أفريهم مبالأشاء مع الأخذ بالاحتبار وجود علماء كبار وفقهاء مجتهدين في المدينة المنورة. أفريهم

....(117)....

لل الذهن ابن عزوز نفسه، علما أن المراجع تشير إلى أن منصب الإفتاء في المدينة أنذاك لم يكن شاغرا.

كذلك يبدو الاضطراب في توقيت رحلة الشيخ الرشيد إلى المدينة المورة حين نهلم على غطوط ولده يعقوب الرشيد، فهو يضم رحلته إلى المدينة أول عطة في طلب العلم، ومنها ذهب إلى الأحساء، ويذكر انه درس فيها _ أي في المدينة المنورة _ على الشيخ ابن عزوز عالم وقته ".

وأرى أن الشيخ الرشيد جاء الحجاز قادما من مصر في موسم الحج فأدى الحج في مكة ومكث فيها فترة ثم انتقل إلى المدينة المنورة بنية طلب العلم، آخذة بذلك رواية عمد ملا حسين ((*) أنتي تذكر أنه وصل إلى المدينة عام ١٩١٢، وظل فيها نحو عشرة أشهر ودرس فيها تكملة ألفية العراقي في مصطلح الحديث، حفظا وقراءة ونقدا، ثم درس مصيف " جمع الجوامع " ومصيف " عقد الجهان " للسيوطي، وأن الرشيد بعد أن المدينة قلد رغب الحنابلة في المدينة إصاد الوظيفة الحنيلية إليه الإ" واعتقد أن " منصب الإفتاء " الذي أشارت إليه الرواية الواردة عند خالد سعود الزيد ما هو الآهذه " الوظيفة الحنيلية " وهي تعني " مشيخة الحنيابلة " أو شيخ الحنابلة " وهو على أى " حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يتضى الإفتاء، وأعتقد أن قصة هذا المنصب حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يتضى الإفتاء، وأعتقد أن قصة هذا المنصب حال منصب على جانب من الأهمية لأنه يتضى الإفتاء، وأعتقد أن قصة هذا المنصب درس من الحنابلة سمة علمه وفهمه وسمو نفسه وحسن خلقه فأحره والتفوا حوله ورسمو ليكن شيخهم، ويفسر هذا ماجاه في رواية عمد ملا حسين إذ يقول: " وسعوا في الأمر لدى القاضي والمنتي إلا أنهم لم يفلحوا لوجود منافس له من أهل المنتها".

وغضي رواية محمد ملاحسين فتصول: "إلّا أن المفتي علق الإذن له في التدريس على نيل شهادة من بعض علماء الحرم، فلم يتردد هــؤلاء بـالشهادة لـه بـالفضل والمقدرة ("؟ وارى أن هذه الرواية أقرب لل الواقع لأنها أقرب لل المعقول و إلى القرائن التي توصلت إليها، فإن ترشيح شاب متقن حافظ عل قدر جيد من العلم والمعرفة وعل درجة رفيعة من الخلق الهليب والسيرة الحسنة والتقوى والورع إلى وظيفة التدريس في المسجد النبوى أمر مقبول ووارد، بعضلاف منصب الإقتاء أو القضاء. وفي هذا يقول عبدالرزاق البصير: (لقد رغب أهل المدينة المنورة في أن يجعلوه قماضيا عندهم، لكن وجود منافس من أهل المدينة حال بينهم وبين ما كانوا يشتهون غير أنهم استطاعوا أن يجعلوه عدوسا في الحرم النبوى الشريف (٢٣)

تبقى مسألة مدة بقائه في المدينة، فهذه أيضا من المسائل التي لم تسلم من الاضطراب والخلاف، فمن قسائل إنها مستدان (المن قسائل إنها مستدان (المن على الله على المدام أو معلى مدة أقدام فيها الشيخ عبدالعزيز الرشيد على حالين، حال طلب العلم، وحال التدريس من بعد الطلب الأولى أن رواية عمد ملا حسين من أن إقدامته في المدينة راحت تسعة أشهر في غضون ذلك العام ١٩٦١، رواية مقبولة الأنها لاتنافى مع غيرها من القرائن. و يمكننا القول أن شخصية الرشيد _ بغض النظر عن تناقض الروايات حول رحلاته في معجد بعد رحلته إلى المدينة وأصبع مؤهلا للعطاء.

الرحلة بقصد التبعارة:

لاشك في أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد حمل في التجارة، وعمله في التجارة تم في مرحلتين الأولى مع والده، والشانية بمفرده . ومن الواضح أن رحلته إلى الاستانه وإلى مصر ثم إلى الحجاز تمت بعد تحصيله وفرا ماليا مناسبا، وأن هذا الوفر حصل عليه من تجارته وأنفقه بعد ذلك على طلبه للعلم في رحلاته .

وقد ذكرت المصادر أنه عمل في التجارة ولم تحدد هذه المصادر الفترات التي انصرف فيها إلى التجارة دون العلم، الآأن محمد ملا حسين أشار إلى الفترة التي عمل فيها في التجارة مع والده، قال: "ولما ترك المكتب " الكتاب " "المطوع" " وهو مدرسة

الملا زكريا الأنصارى" تعاطى التجارة مع أبيه" ثم تعين هـذه الروايـة نوع التجارة بقولـه: "وكان والده إذ ذاك من تجار الكـويت المعــودين، ويشتخل بتجــارة الصـوف وجلد البهم"الفوزى"، فزاول البيم والشراء مـــة وهو لايفكر، بالعلم " ^{(١٩٥})

. ويرأيي أن هذه الفترة تقع في نهاية القرن التاسع عشر حين كان له من العمر أربع عشرة سنة .

 وأشار البدوى الملام إلى عمله في التجارة بقوله: "وليجمع بين الدين والعنيا أقبل على مزاولة التجارة فأصاب فيها سهها وأخطأ سهها، الأن طبيعة الأدب غلبت على طبيعة الكسب (٢٦٠).

ويذكر عبدالرزاق البصير أن الشيخ الرشيد بعد عمله مديرا للمدرسة المباركية عام ١٩١٥ ومزاولة التدريس فيها لمدة سنتين "أسس بعض العلمين مدرسة جديدة باسم المدرسة العامرية" ولكنه لم يعلم فيها لانصرافه إلى التجارة ٢٧٠

وعلى الرغم أن هـذه الرواية أحملت دور الشيــخ الرشيد في تأسيس هــذه المدرسة وهو دور رئيسي باعتباره اســـها على نفقته بالتماون مع بعض المعلمين إلا أنه يستفاد أن فترة عمله بالتجارة بدأت في عام ١٩١٩.

وكها عمل في التجارة فقد سافر من أجلها، وأشاد بللك يعقوب الرشيد في المقابلة التي أجريت معه فقد ذكر أن والده سافر إلى قفقاسيا للتجارة في الجلود ٢٠٠ وكانت عبارته كالتلل " بعد أن رجع من مصر سافر عدة سفرات منها إلى بلاد القفقاس المتاجرا في الجلد" ، وبالنظر إلى موقع بلاد القفقاس نجد أنها تقع في الجنوب الغربي من روسيا، حلودها الجنوبية مع الدولة المشانية، يجدها من الشرق بحر قروين ومن الغرب البحر الأسود، فهي جزء من روسيا، وأغلب الظن أن الشيخ الرشيد سافر إلى المقفاس حين رغب في السفر إلى الأستانة، فياعته في العقم المعلم المعلم المعلم المعلم المعلم المعلم المعلم المعلم المعلم والحجاز، ومعنى ذلك أن التجارة والسفر في طلب العلم المعلم المعلم المعلم عدي رغب في السفر والحجاز، ومعنى ذلك أن التجارة والسفر في طلب العلم

كانا هدفين متبلازمين في حياة المرحوم عبدالعزيز الرشيبد فهو يغطي تكاليف سفره من كده ومن أرياح تجارته .

رحلاته السياسية:

قد يبدو هذا الأمر غربيا وجديدا على حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد لأن المعروف والمذكور في الكتابات التي تحدثت عنه أن عمله السيامي كاد ينحصر في بعض الأعمال والمواقف بمشاركته في مفاوضات الصلح بين الإحوان والشيخ سالم ألمبارك. وكذلك اشتراكه في أول مجلس عام ١٩٣٠ بل كان الساعد الأيمن لمشيخ سالم المبارك. وكذلك اشتراكه في أول مجلس للشورى في الكريت في عهد الشيخ أحمد الجابر ، بمعنى أن نشاطه في السياسة قبيل إصداره عملة الكويت وقبل رحيله إلى أندونيسيا، اقتصر على حدود الوطن ، الأ أن يونس يحري رفيق دريه في الشياني السنوات الأخيرة من حياته أماط اللثام عن هذا النوع من الرحلة التي يمكننا تسميتها بالرحلة السياسية في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد.

فقد اختاره الشيخ أحد الجابر أمير الكويت عام ١٩٢٥ ليكون مبعوثه الخاص للملك فيصل الأول ملك العراق، ويستضاد من خطوط يبونس بحرى المعنون " صفحات مطوية من حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد" أن الرشيد مسافر إلى العراق في شهر شباط من عام ١٩٢٧ بتكليف من الأمير المفقور له الشيخ أحد الجابر في مهمة رسمية وكان برفقته (السائح العراقي يونس بحرى) الذي وفعد إلى الكويت مبعوثا من الملك فيصل الأول ملك العراق أن انداك وكانت المهمة التي كلف بها الرشيد تتعلق وقد قام الشيخ الرشيد بالموسد تتعلق وقد قام الشيخ الرشيد بالمهمة خير قيام، وقابل الملك فيصل في بغداد واجتمع به لمدة ثلاث ساعات، وفي ذلك يقول يونس بحرى: " وقضينا ثلاث ساعات في المديوان الملكي، والشيخ عبدالعزيز الرشيد شرح للملك كل شيء ، فقد كان أول مؤرخ للكويت أعلم الناس بجاعة فيصل الدويش وطبيعة غزواتهم التي سبق أن جربوها ضعر قبائل الكويت وكيف حاصروا مدينة الكويت بعد الحرب العالمة الأولى ".

ويذكر يونس بحرى بعد ذلك استشارة الملك فيصل للشيخ عبدالعزيز الرشيد،

وكيف أعطى المشورة المحكمة التي عمل بها الملك، وحين أريد تـوجيه الشكر للرشيد قـال: " ليس من حقنا أن نتقبل الشكر، فـالذي يستحق الشكر هو أمير الكـويت الشيخ أحمد الجابر الصباح، ومـا نحن إلاّ رسلـه وما على الـرسول إلاّ البـلاغ. اللهم اشهد اننا بلغنا "٣٠٠.

ومن مطالعة أحداث هذه الرحلة منذ صدور التكليف الأميرى بها إلى حين الموردة منها، بنين أن الشيخ الرشيد حقس نجاحا في هذه السفارة التي تحت على أعلى المستويات فقد أشار إعجاب الملك فيصل الأول، ورجال دولته وإعجاب مرافقه يونس بحرى الذي تحدث عن ذلك في خطوطه المذكور عما يكشف عن جانب جليد من جوانب شخصية " عبدالعزيز الرشيد" وجدارته في تولي المستويات الكبيرة على مستوى الدولة، وما يتمتم به من حكمة وحنكة ودراية وأمانة، وهذا بحد ذاته يعطى لأراثه التي طرحها في مقالاته وعاضراته بعدا وقيمة، وأصبح من حق الرشيد أن يطلق عليه صفة " رجل الدولة " في العمل السيامي (٥٠).

(الدعوة إلى الرياض والرحلة إلى البحرين وأندونيسيا)

لم ترد دعوة الرشيد إلى الرياض في أى مرجع من المراجع التي تحدثت حنه و إلا أن يونس بحرى ذكرها مؤخرا في تخطوطه السابق مؤكدا قيامه ورفيق دريه الشيخ عبدالعزيز الرشيد بزيارة الرياض تلبية لدعوة من الملك عبدالعزيز آل سعود، وفلك عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة الشيخ الرشيد: " . . . ثم انتهت بذهبابنا معا إلى الرياض بدعوة من المفقور له الملك عبدالعزيز ابن الأمام عبدالرحن آل سعود رحمه الله بتشجيع من سمو الشيخ أحد الجابر أمير الكويت الحالد. " .

وذكر يـونس بحرى أن الشيخ أحمد الجابـر زودهما بكتابي توصيـة أحدهما للملك عبدالعزيز والآخر الأمير البحرين، كها زودهما بتذاكر السفر إلى البحرين (١٠٠٠).

فهل عَمَّت هُـلَّهُ الرِّيارَةِ إِلَّى الرِياضِ فصلا. ؟ أم أن المحطة الأُولِي كانت هي البحرين، وهناك حصل التعديل في مسار الرحلة ثم عَمَّت المقابلة مع الملك عبدالعزيز في الأحساء؟.

....<u>\$ål.le</u>

یذکر یونس بحری أن الشیخ الرشید تلقی دعوات ملحة من أندونسیا، تدعوه هو ویونس بحری لنقل مجلة الكویت و پلی بتافیا (جاكارتا) بأندونسیا التي كان يطلق علیها «جاوه» في ذلك الوقت لتكون «الكویت» لسان حال الدعوة الإسلامیة.

كما أن الشيخ الرشيد نفسه يشير إلى ذلك بقوله: «إنـه ماجاه البحرين إلا صابرا لينطلق منهـا إلى أندونيسيـا، إلا أن كرم أهلها ولطفهم وحسـن معاملتهم وترحيبهم جعله يغير من خطته ويقيم في البحرين، ناويا أن يتخذها وطنا ثانيا ("أ).

لقد كانت الدعوة إذن من أجل السفر إلى أندونيسيا كي يكون الشيخ الرشيد فيها داعية للتضامن الإسلامي، وللدعوة الإسلامية، ولا نستبعد أن تكون من مهات الرشيد الترغيب في أداء فريضة الحج، ودفع ما كنان يشاع في البلاد الإسلامية من انعدام الأمن في الحجاز عاقلل من عدد الحجاج الآسيويين.

واغلب الظن أن زيارة الرياض تمت، وفيها تم الاتفاق على الإقامة في أندونسيا للأغراض التي ذكرناها آنفا، وهي بالنسبة للشيخ الرشيد نقطة جد مهمة في حياته فقد ترتب عليها انتضاله إلى الغربة الكبرى الحقيقية، هي غربة طويلة، اسغرقت كل مابقي من حياة هذا المجاهد الكبير وأدت في النهاية لأن يدفع حياته ثمنا لها عام 1971.

رحلة البحرين:

انتقل الشيخ الرشيد إلى البحرين بعد رحلة الرياض في الأغلب، وكان القصد أن تكون البحرين عطة الانطالاق إلى أندونيسيا إلا أن الزيارة العابرة امتدت طويلا . حتى أن الشيخ الرشيد فكر في أن يحضر عائلته من الكويت لتقييم معه في البحرين ، التي كان وصوله إليها في الخامس عشر من جمادي الآخوة ١٣٤٧هـ.

وللشيخ عبدالعزيز الرشيد صلة قديمة بالبحرين وببعض المتفين من أهلها كصلته بالشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، والشيخ محمد عقيل الخنجي والشاعر عبدالله الزايد، فقد راسل الشيخ الرشيد الشيخ إبراهيم بن محمد حسين كان يدون

وقائع تاريخ الكويت (11) كها ذكر الخنجي صداقته القديمة بالشيخ الرشيد في كتاب المتندى الإسلامي (11) كها كان لديه الرغبة القديمة في الإقامة بالبحرين، فقد ذكر عمد ملا حسين أن الشيخ الرشيد طلب في أثر معركة الجهراء ١٩٧٠ التي شهدها رجرح فيها ... من الشيخ سالم المبارك أمير الكويت آنداك أن يتقل إلى البحرين للتدريس هناك الأ أن الأمير وبعض وجوه البلد لم يدعوه يذهب حرصا على وعظه وإرشاده (١٠٠).

وصل الشيخ الرشيد البحرين عام ١٩٢٥ فلقي من أهلها ومن أصحابه فيها كل نرجيب ومودة ومازال كرم أهلها وترجيبهم وإحماطتهم إياه بالإكبار والمحبة حتى نزل تندرغتهم فنوى الإقامة فيها، وعمل صدرسا في مدرسة الهداية الحليفية التي أنشئت سنة ١٩١٩ كما عين عضوا في المنتدى الإسلامي، وأسندت إليه مهمة التدريس عن طريق الندوات والمحاضرات، ''' واصل إصدار مجلته «الكويت» "" من البحرين. أحماطت برحلة الشيخ إلى البحرين وإقامته فيها على النحو الدى أوردناه أقاويل وإشاعات مفادها أن خلافا وقع بين أمير الكويت يومئذ الشيخ أحد الجابر وبين الرشيد أدى إلى نفيه .

وقد بادر الشيخ الرشيد إلى تكذيب هذه الاشاعات على صفحات مجلة الكويت فكتب عُت عنوان «تكذيب نفي صاحب هذه المجلة من الكويت إلى البحرين ٥ .

القد علم سمو أمير الكويت الشيخ أحد بن جابر آل الصباح، وعلم إخواني الكويتيون عموما بأن الغرض من سفرى الأخير هو القيام برحلة في الخليج وجاوه وسنغافوره من الهند الشرقية ليس إلا، وقد كنت مصميا المزم على تنفيذ تلك الحطة حتى بمد وصوفي جزيرة البحرين المحبوبة غير أن لطف أهلها الأصائل وإلحاحهم الشديد على في البقاء بين أظهرهم حدا بي إلى أن أنزل عند إرادتهم، وأغول عما عزمت عليه تقديرا لعواطفهم الشفافة، فأقمت هناك مشمولا بمعلف أمرهم ومأمورهم، وصغيرهم وكبيرهم حتى أنسيت بها لقيته من اكرام مسقط الرأس والبلد التي هي أول أرض مس جلدى ترابها، وحتى حبب إلى اتقاذ البحرين وطنا ثانيا بعد الكويت وهذه الفاية نفسها ابتعت بيتا في المنامة من تلك الجزيرة الفتانية لنفل الصائلة إليه، (14)

managet Male

وقطع الشيخ الرشيد بقوله هذا جهير، كل خطيب وأسكت كل إشاعة حول رحلته. ولم يكتبف الرشيد بالأطمئنان إلى الإذن الأميرى الذي كنان مشفوعا بكتاب التوصية وتذكرة السفر البحرية ، بل أنه ظل على صلة بأميره في كل مايعرض له ، فيا أن عقد العزم على الإقامة في البحرين وإحضار الأمل إليها حتى بادر إلى الكتابة إلى الأمير يشمره بذلك ويستأذنه من جديد بقوله : «وأشعرت سمو أمير الكويت بذلك نظرا إلى أنه حاكم البلد البذي يضم من أريد نقلهم وله السلطة التاسة على من فيه أشعرته بهذا الأحرض رأيه في تلك النقلة ، وهل هناك موانع تحول بيني وبينها ، إذا ماحاولت تنفيذها أم لا، فأجابني بها يأتى:

اجناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبدالعزيز الرشيد المحترم دام عروسا.

بعد السلام هليكم ورحة الله ويركاته مع السؤال عن خاطركم ، وعنا لله الحمد بخير وهافية ، ودمتم كذلك .

بعده:_

في أبرك ساعة أخذ بيد المسرة كتابكم العزيز رقم الجارى، سرني دوام صحتكم عرضا إن عزمكم تنقلون الأهل إلى البحرين وتقيمون فيها، حقيقة لانود فراقكم وانتقالكم من وطنكم، ولكن إذا أنتم راهبون في ذلك فىلا بأس، الله تعملل يحفظكم ويوفقكم، هذا ودمتم عروسين.

أحد الجابر، ١٨ ذي القعدة ١٣٤٧ . ٥٠١

هذا هو نص الرسالة التي أوردها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلته الكويت، ثم أورد بعدها التعليق التاني:

جرى كل هذا ولم يدر في خلدى أن يجترى، النـاس على قلب الحقيقة فيذاع كذبا وزورا في جـريدة النهضة المواقبة الضراء بأن سمـو أسر البلاد أبصـدي من وطني إلى البحرين عقابا لمدحي جلالة الملك عبـدالعزيز آل السعود في مجلة «الكويت». لم يدر

في خلدى ولا في خلمد سواى من الأصدقاء الأفاضل المذين تساءلموا كثيرا عن مبالغ الحبر من الصحة، وعن البمواعث التي دفعت ذلك؟الأثيم إلى أن يفترى على أنساس أحياء يرزقون؟.

وحول افتراء جريدة النهضة العراقية على الشيخ الرشيد كتب في مجلة الكويت:

ولا عتب على جريدة النهضة العراقية الغراء في نشرها ذلك الخبر، لأنها نشرته كها روى لها، وإنها العتب الشديد على ذلك الأديب الكويتي الذي رأى الحقيقية ماثلة أمام عينيه فأسدل بينه وبينها حجابا شخينا. وأكاد أجزم بأن لهذا الأديب نزيه الضمير والوجدان غرضا سيئا في تشويه سمعة أمير الكويت وغرضا آخر إيقاع سموه وبلله بمشكلة جديدة مع جلالة ملك العرب والإسلام اليوم عبدالعزيز آل السعود وذلك أن نفي الناس عن أوطانهم لمجرد مدحهم أعيالا صالحة لرجال هم أهل المدح والاطراء، ثم يضيف الرشيد:

تلك هي الحقيقة الناصمة في سفرى من الكويت إلى البحرين، لاكيا يقوله ذلك الأديب «الكويتي» الذي لم يفضح بافتراته إلا نفسه، أقول هذا إخبارا بالواقع لاتألا عا نشر ولا تأثرا من النفي لوكان صحيحا، إذ أننا على يقين أن النفي إذا لم يكن عن دنية لا يد صاحبه الا علوا وشرفا:

اذا المره لم يننس من اللوم عرضه فكل رداه يرتفيه جيل

أسا إذا قبل: إن كان خبر التفي غير صحيح فلهاذا تسركت وطنك واعتسزمت الاعتياض عنه بالبحرين، فها هنا أقول- والأسف يمثلا الفؤاد واللمع يترقرق في العين- إن طفا ياصاح أسباباً غير ماتقدم لا أحب أن أنشرها السوم إيقاء على سمعة أقوام أعرزاء أرجو أن يصرهم الله بعواقب ما يأتونه من أعيال تذهب بزهرة «فسأة وطفهم الفتية» التي أحدثت تستعطف بصوت يذيب الصم الصلاد، ولا من سامع أو مجيب سأواريها الميم في قيما المظلم إلى أن يأذن الله بيعثها من مرقدها (٥٠٠).

mmmanayetilale

وقد زاد الرشيد على ذلك بأن بعث بكتساب لمل أمير الكويت الشيخ أحمد جسا. قال فيه :

« اطلعت اليوم على ما قالته النهضة المراقبة عن سفري من الكويت لم البحرين، ونظرا إلى أنه نخالف للحقيقة والواقع، فقد اعتزمت على نشر تكذيب لها الحترين، ونظرا إلى أنه نخالف للحقيقة والواقع، وتضمين التكذيب كتابكم الكريم الذي أرسلتمم بشأن استيطاني البحرين، والذي أرى أنه يجب على سموكم تكذيب الحبر رسميا، السكوتكم عليه وعدم تكذيب الحبر رسميا، السكوتكم عليه وعدم تكذيب إليه لا تخفاكم عاقبته، « ١١٥)

وقد استجاب أمير الكويت فأرسل إلى الشيخ الرشيد كتابـا ضمنه التكـذيبـ المرجو وهذا نصه:

جناب الأجل الأفخم الأخ العزيز الشيخ عبد العزيز الرشيد المحترم دام محروسا .

تحية ومسلاما ، بعده في أبرك مساعة أخدلنا بيد المسرة كتابكم رقم ٥ الجاري . وفهمت ما شرحتموه بخمسوص ما قالته جزيلة النهضة الصراقية وغيرها من الجراقد . هذا كلام واش ناشيء من دليل مبطل وقد أمرنا بتكليب ما قال الآن ، رواحكم مر الكويت معلوم ، وكل وطني غيور يصرف منزلتكم عندنا والأسباب التي أوجبت رواحكم ، ولا بد اطلعتم على مضمون الرد في جريدة الأوقات العراقية ، (١٠)

ويتضح من رد الأمير أنه أمر بتكذيب الخبر في الصحف العراقية ، وقد تم ذلك بالفعل في جريدة الأوقات كها ورد في النص المذكور ، وقيد عزز الشيخ الرشيد موققه بعد ذلك بنشر رسالتين من أصدقيائه في الكويت ، إحداهما من الشيخ عبد الله الحلف الدحيان ، والثانية من أحمد بن خالد المشاري، (٥٠٠)

هذا ما جاء عن رحلة الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين وإقامته فيها التي نامت في حدود الستين فقد أرخ لوصوله إلى البحرين بقوله : ﴿ فِي ١٥ جمادى آخر ١٣٤٧ وصلت البحرين من الكويت على أحد المراكب البخارية ونزلت في ضيافة آل القصيبي الأصائل . ٤ (ه)

a(vr)m

وفي البحرين أكمل إصدار بجلته الكويت، فأكملت ستين من عمرها مع الأخبار أن سنة للجائة عنده عشرة أشهر ، وقد صدر آخر عدد من الكويت، والأحبار أن المدد الأول من الكويت والمراق، صدر في شهر شموال ١٣٤٨ ، في حين أن العدد الأول من الكويت والمراق، صدر في أندونيسيا ١٩٣٠هـ . ١٩٣١م .

عاش الشيخ الرشيد في البحرين حياة لقيت هوى في نفسه وانسجاما مع طموحاته فقد وصل الشيخ عبد العزيز الرشيد إلى البحرين ، والحياة الثقافية فيها في أوج بهشتها الحديثة التي بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي لأسباب يكاد المؤتون يتفقون عليها منها الشعور بالأصالة القديمة الذي أدى إلى سبق الإنسان البحريني بشعور الانتهاء إلى الأرض بدلا من الانتهاء إلى القبيلة ، واستواء تشكل طبقة المهال الذي جعل البحرين تتفرد بعدم الطفرة في الثقلة إلى مجتمع النقط والثروة تماما كرجود زراعة نامية وصناعات متقدمة (**) كيا أن اتصال التجار البحرينيين بالعالم ماعد على تقبل الانفتاح على العلم والثقافة .

واجد من الضروري منا الإشارة إلى صدّه النهضة التي يتفق الورخون والكتاب على تاريخ بدايتها ببداية عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليضة أواخر القرن التاسع عشر عندما فتحت المدارس الأهلية ، وبدأت فكرة الأندية والمجالس الثقافية في النبلور عن طريق مجالس الشورى والأعيان والأثرياء ألاها

وفي أعقاب الحرب المالمية الأولى بدأت بوادر هذه النهضة توقي ثيارها ففي عام 1918 تأسس أول مجلس للممارف ومن ثمراته كانت مدرسة الهداية الخليفية وهي أول مدرسة نظامية ، واستقدم لها المدرسون من سوريا ولبنان والعراق ، ومن الجدير باللكر أن مجلس المعارف لم يخضع مند تأسيسه إلى أية سلطة في البلاد مسوى سلطة الحاكم ، لأنه قام على أكتماف رجال نذروا أنفسهم خدمة بالادهم ، ويعد تأسيس «الهدايية الحليفية» بالمحرق أسس المجلس المذكور مدرسة أخرى في المنامة حملت الإسم نفسه وتلاحظ كذلك تأسيس مدرستين أخريتين في الوقاع وإلحد عام ١٩٢٥ ، وفي هذا العام أسس كبار رجالات الشيمة مجلس معارف ثان وأقام صدرسة لإثباء الشيمة مدرسة ثانية أسس كبار رجالات الشيمة مدرسة ثانية

......<u>Lile</u>

يمسئوليتها تجاه المجلسين المذكورين فبذأت من حام ١٩٢٥ بمسساحدة تلك المدارس تمهيذا لوضع التعليم تحت إشرافها وفي حام ١٩٢٩ أدمج المجلسان وصارا تحت إشراف الحكومة برعاية المستشار الإنجليزي وتشاراز بلجريفه.

ويأي تأسيس الأندية الثقافية في البحرين منذ مطالع القرن المشرين علامة بين علامات الازدهاد الثقافي ، وتعتبر هذه الأندية امتدادا للمجالس البيتية المعربقة التي عرفت في البحرين والتي كانت في الماضي معينا للثقافة والأدب والفكر والإصلاح والسياسة ، ويعد بجلس الشيخ إبراهيم بن عمد آل خليفة من أكبر المجالس التي يلتقي فيها رجالات الفكر والأدب ، ومجمعا للصحف العربية التي كانت تصدر آنذاك ، مثل اللواء لمصطفى كامل ، والمؤيد للشيخ على يوسف ، والمنار للشيخ عمد رشيد رضا ، والأهرام والمقتطف وغيرها من الصحف التي كانت تبود إلى البحرين عن طريق بومباي .

فمن هذه المجالس البيتية والمجالس الصغيرة انطلقت فكرة الأندية الأدبية ، فكان نادي إقبال أوال عام ١٩٣٣ والنادي الأدبي عام ١٩٣٠ والمنتدى الإسلامي عام ١٩٣٠ ، وأدى انتشار التعليم إلى ظهور حركة ثقافية نشطة زاد من نشاطها وجود شخصيات أدبية وثقافية مستنيرة سواء من أبناء البحرين الذين تخرجوا في الأزهر أو الهند أو من أبناء البحرين مثل عنهان الحوراني وعمر يحمى ، وخالد الفرج وأمين الريحاني والشيخ عمد الشنقيطي وغيرهم .

ظلت فكرة سفره إلى أندونيسيا قائمة في ذهنه ، وظهر أكثر من حامل شجعه على تنفيذ فكرته هدفه ، منها رضبة الملك عبد المزيز ودعمه ثم تشجيع صديقه وزميله ورفيق دربه يونس بحري ، ومنها إحساسه بـالواجب نحو دينه في هذا الخروج للدعوة والإرشاد.

وتجد الباحثة نفسها عند هذه الفقطة أمام الرشيد وهو في البحرين يفاضل بين مسألتين ، البقاء في البحرين على الحال الحسنة التي كان عليها وبين رحلة تحمل في طياتها الكثير من الآسال ، لعل من أهمها بالنسبة إليه عمله في موقع أكثر استشراقا وإطلالا على العالم الإسلامي الكبير عما يحقق طموحه وأمله الكبير كمصلح يتبنى

مباديء محددة ويعمـل الأهداف كبيرة لم تسعها سِـاحة الكـويت ولا ميادين البحرين الرحية.

رحل الشيخ عبد العريز إلى أندونيسيا حوالي عام ١٩٣٠ من البحرين ويذكر يونس بحري ... رفيقه في الرحلة ... كها ذكرنا من قبل أن عدة رسائل وصلت إليه وإلى الشيخ عبد العزيز الرشيد من أندونيسيا تدعوهما لنقل مجلة الكويت إلى بتافيا (جاكرتا) بأندونيسيا ، لتكون لسان حال المدعوة الإسلامية التصحيحية للخرافات والطائفية المقينة وللتعصب المذهبي الباغي الخارج على الدين والمفومات الإنسانية والأخلاقية.

وتجمع المصادر على أن الشيخ الرشيد بعد وصوله إلى أندونسيا قام بدور كبير في تقريب وجهات النظر بين جماعتي العلويين والإرشاديين في جاوه ، وسخر قلمه والمصحف التي أصدرها هناك لمحاربه الفاديانية ، وأصدر الشيخ عبد العزيز الرشيد بالاشتراك مع وفيق دربه يونس بحري في أندونسيا مجلة الكريت ــ والعراقي ، وصدر المدد الأولى منها في جادى الأولى ١٣٥٠ هـ . وهي مكملة لمجلته الأولى اللكويت، فالموضوصات كان امتدادا لما كان ينشر في المجلة الأولى الكويت، ففي العدد الأولى مشلا نجد في الصفحة الحادية عشرة تحت المجلة الأولى والكويت، ففي العدد الأولى مشلا نجد في الصفحة الحادية عشرة تحت عنوان «البراهين على وجود الله» العبارة التالية تبايع لما نشر في مجلة الكويت «العدد المعاشر» الدليل التاسع أمارة التغير والتحول.

كها أننا تبعد المبارة التالية في صدر ضلاف المجلة تحت عنوانها بجلة دينية أدبية أخلاقية تداريخية مصورة ، ولكننا نلاحظ في بجلة الكويت والمراقي أنها تمرضت كثيرا لمواجهة الطوائف التي تدعي الإسلام كالقاديانية والبهائية وغيرهما ، ونشر أخبار الملويين وجامة الإرشاديين الذين يعتبرون من أكبر الجهاعات الإسلامية في أندونسيا وقد ألقى الرشيد المحاضرات في متندياتهم وبذل المحاولات الجادة في رأب الصدح بينها عن طريق الكلمة والاجتها والحوار الذي سجل على صفحات المجلة . وكان يناسدهم بأواصر الأعوة الإسلامية أن يتناسوا ما بينهم من ضغائن وأحقاد ، وأن يولوا وجوههم شطر المسللة الحقة في بلاد الغربة والمهجر . دمن شط شطر المسللة الحقة في بلاد الغربة والمهجر . دمن شط المحلة ، وأن يولوا

ونتيجة لموقفه الإصلاحي هذا تعرض وزميله يونس بحري لاعتداء اثم عليهها .

ذكر ولمه يعضوب الرشيد أن والله تعرض في أنلونيسينا إلى اعتداء مسلح بضربة بميف شجت جبهته ونقل عل أثرها إلى المستشفى وشفي منها بعد مدة طويلة ، واصل بعدها كفاحه وجهاده في نشر اللين الإسلامي في أنلونيسيا . (١٠٥)

لم يأبه الشيخ الرشيد بالتهنيد والاعتماء وأصدر وحمه عملة التسوعيد بديلا . للكويت والصراقي التي توقفت عن الصدور في ذي القعلة من عمام ١٣٥١ ، مارس من عام ١٩٣٣ ، وجماء تحت عنوان التوحيد (جريلة دينية أخلاقية أدبية تصدر في الشهر مرةمإقتا !

ومعنى هذا أن الشيخ الرشيد أصدر مفردا تلك المجلة التي بدأها بالكويت تحت عنوان مجلة الكويت ، ثم مع السائح المراقي تحت عنوان الكويت ، ثم مع السائح المراقي تحت عنوان الكويت ، ثم مع السائح المراقي القديمة القديمة المقدمة القديمة المقدمة القديمة المقدمة القديمة لتقوم بمعض ما قامت به من واجب واصدرها في الشهر مرة مؤتنا وربها أهدتها أربعا إذا وجدت من قرائها تشجيعا . . وستمني برد هجيات الملحدين ومن يدعي الإسلام وهيويلس منه في شيء كالفاديانية وفيرهم من شوه عامن الدين بمغالده ورده عياد، .

استمرت عِملة التوحيذ في الصدور لمدة هام واحد فقط ثم تـوقفت ، ولقد صدر آخرِ عدد منها في السابع والعشرين من شهـر شعبان عام ١٣٥٧ اللتي يوافق الحامس والعشرين من ديسمبر ١٩٣٣ .

وبالرجوع إلى أعماد الكويت والعراقي ثم أعداد التوحيد نلاحظ بوضوح أن المعامل المادي كان هاجسا من الهواجس التي أقضت مضجع الرشيد ، وصاحبه في مجلة الكويت والعراقي ، ولا يكاد يخلو عدد من حت المشتركين على سداد الاشتراك أو دفع ما عليهم . . بل والماحظ كملك حث المشتركين سابقا في مجلة الكويت بعد توقفها على دفع ما بذمتهم لها . . ولعل هذا العامل المؤثر كان واحدا من

أبرز الصوامل وراه تعثر مسيرة هذه المجلات ثسم توقفها نهائيا عنـد العند الحادي عشر من جريدة التوحيد.

استمر الشيخ الرشيد في أندونيسيا في نشاطة الإصلاحي وقام بحركة إصلاحية ناجحة بين العلويين والإرشاديين. وكذلك قبام بالقياء عاضرات لدعاة القدينانية والأحدية في جناوه، واشترك في مناظرة بينه ويين زعهاه القداديانية استمرت شلات ليال وانتهت على حسب قوله فانتهت بفوز دعاة الحق وحماته، وانتخذال الباطل ودعاته، الامراك في كثير من الماهر وشارك في كثير من المؤرات ومن أهمها مؤتم الإرشاد.

: 484

يمكننا بعد، هذا المرض أن نلخص الدوافع والأسباب التي أدت إلى ظاهرة الغربة والتنقل في حياة الشيخ عبدالعزيز الرشيد بها يل:

- (١) طلب العلم، وتمثله رحلاته الأولى إلى الزبير والأحساء وبغداد والمدينة المنورة.
- (٢)الاطلاع على معالم العمل الإصلاحي واكتشاف آفاقه وعالاته والتعرف على رواده،
 وقتله رحلاته إلى بغداد في المرحلة اللاحقة والأستانة ومص.
 - (٣) التجارة، وتمثلها رحلاته إلى بلاد القفقاس.
 - (٤)أداء مهات وطنية وسياسية وتمثلها رحلته إلى بغداد لمقابلة الملك فيصل الأول.
 - (٥) أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي في رحلته إلى جاوه.
 - (٦)عدم التقتير الكافي والتنكر لجهوده في إصدار عجلة الكويت ألسنة الأولى.

وهنا يتسائل المره إذا كانت رحلات الشيخ عبدالمزيز الرشيد إلى الزير والأحساء وبغداد للدراسة ، وإلى الآستانية ومصر والملديثة للدراسة والأطلاح واستكشاف أفاق العمل الاصلاحي، وإذا كانت إقامته في الكويت بعد ذلك متبجة ومثمرة، فلهاذا ترك وطنه وأقام بالبحرين ومن هناك شد الرحال إلى الرحلة الكبرى والغربة الطويلة؟

ıııınının <u>Lålale</u>

إن البحث في الدوافع والأقرب إلى الـدوافع المباشرة لرحلته إلى أنـدونيسيا ـ وهي اتفاقه مم الملك عبدالعزيز آل سعود للـدعوة في تلك البلاد ـ يجعلنا نتوقف عن التطلم إلى ما هُو أبعد أشرا في الكشف عن الظاهرة التي خُرسنا هذه الدراسة لها. لـذا فإنناً مدعوون للبحث عن أسباب أخرى كافية ولا بد من الربط بين تنقلاته ورحلاته جيعا، وبين هذم الرحلة لتحقق هذه الغايمة البعيدة مستشهدين في ذلك بالظروف النفسية والأحوال الاجتهاعية والاقتصادية للمحيط الذي انطلق منه وهـ والكويت. ونستطيع بمد أن اطلعنا على تنقلاته ورحلاته والظروف التي أحاطت بها القول أن الشيخ عبدالعزيز الرشيدكان يتطلع إلى أداء رسالة كبرى وجد نفسه مؤهلا لها وهي العمل الإصلاحي الذي يتلخص في الدعوة إلى جوهر المدين ومحاربة الاشكال والظواهر والتزمت وأستحكم الجمود. عما تسبب في ضعف الأمة وأدى إلى هيمنة الأجنبي على مقدراتها وتفكيك وحدتها وتخلفها عن ركب الحضارة التي أخذت بالأصل عنها، ولقد أحب الشيخ الرشيد عمله في هذه الدعوة منذ أن تنسم معللها الأولى باطلاعه على كتابات المصلحين ودعاة التجليد في الصحف المصرية التي أخذت تتواجد في الكويت في أعقاب عودته من بغداد عام ١٩١١، ثم تعمق هذا الحب في خلال رحلته إلى الآستانة والقاهرة واتصاله ببعض رجالات هذه ألحركة الإصلاحية كالشيخ محمد رشيد رضا، وعبدالقادر المغربي وعبدالعزيز الثعالبي، فصار حين عاد إلى الكويت مشبعا بتلك الروح ومهيئً لم إرسة جهوده العلمية في ميادين الإصلاح التي أثمرت إنجازات وأعيال عبدة. وبالنظر إلى هذه التجربة نجد أن الرجل قد أسهم وشارك في كثير من المجالات منها :

- (١) تأسيس أول جعية خيرية عام ١٩١٣.
- (٧) . تأسيس مدرستين الأحدية أصام ١٩٢١ والمدامريـة الخاصـة به مـع مجموعـة من المدرسين عام ١٩٢٥ .
 - (٣) إدارة المدرسة المباركية والتدريس فيها عام ١٩١٧ (ومشاركته في تأسيسها).
 - (٤) تأسيس النادي الأدبي عام ١٩٢١ .
 - (٥) عضوية بجلس الشوري عام ١٩٢١ .
 - (٦) الجهاد الوطني الميداني في حرب الجهراء عام ١٩٢٠.

(Y) القيام بمهام سياسية والعمل مع الشيخ أحمد الجابر.

(٨) تأليف كتابه تاريخ الكويت.

(٩) تأليف رسالته المسهاة «الدلائل البينات في حكم تعليم اللغات، "" (٩)

(١٠) إصدار أول مجلة الكويت حملت اسم «الكويت».

وهي بطبيعة الحال أعهال إصلاحية عبيدة كسان لنه في أكثرهما فضل السبق والريادة، لكنه مع هذا كله، شد الرحال إلى الأقن الأبعد فأقام في البحرين ما أقام ثم ارتحل إلى أندونيسيا، ليسدأ من هناك مرحلة زاخرة بالنشساط والمطاء والعمل والجهاد. بالمطالبة بالإصلاح الداخلي عا حدا بيونس البحري .

بعد أن عـدد رجالات كثيرة من مشاهير علياء العالم الإمسلامي وتعرف عليهم في رحلته حول العسالم ، إلى القول : «لم أر في أي واحد من العلياء الأعلام شخصيـة جامعة مانعة كشخصية الشيخ عبدالعزيز الرشيد» . (٢٣)

لم يمهل القدر الرشيد طويلا بعد هذا، ولا نعلم مرجعا سجل عن الرشيد خلال هذا الفترة ما يمكن أن يهدي إلى شيء من المعلومات وسرعان ما تقرأ في مخطوط يونس بحرى قصفحات مطوية» : أن الشيخ توفي في آب عام ١٩٣٦ م مثائرا بجراحه أثر هجوم مسلح عليه وعلى في مكتبنا بجارتا (١١) وهذا يحسم لنا الحلاف حول سنة الوفاة فقد تردد انها ١٩٣٧ م ١٩٣٦ ، ١٩٣٦ كما يحسم الحديث عن حياة رجل مات ، شهيد الرأي والجرأة والكلمة التي آمن بها . ووقف حياته عليها . رحمه الله رحمة واسعة .

ونقرأ لزميل رحلته السائح الحراقي في مجلة الكويت والعراقي تحت عنوان صفحات مطوية عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤدخ الكويت وصاحب مجلة الكويت.

للرجل الفذ _ يعني الرشيد _ الفضل كل الفضل في استكيال علومي الدينية . والتاريخ الاسلامي وإجادة الخطب وارتجالها، فتعايشي معه الذي استمر ثمانية أعوام



في الكريت والعراق، والهند، وماليزيا وسنغافوره وأندونيسيا (جاوه سابقا) قد جعل منى نسخة طبق الأصل في حيويته ونشاطه وصبره، وحب الناس وتقديرهم له.

مهيب الطلعة، قوي الحجة، فصيح اللسان، وخطيب مصقع، جري، إلى حد الاستهانة بالموت.

كان رحمه الله يبرهن في كل يوم يمربنا على أنه نسيج فريد من نوعه في العلوم المدينية والتاريخية والأدبية والسياسية والإسلامية، وعربي وطني أصيل.

لقد كنت في كل يوم يمر أعثر في عبدالعزيز الرشيد على شيء جديد. . .

اكتشفت فيه المصلح الديني والاجتهاعي والسيامي، ورائد من الرواد الأواثل في الكويت والعالم الإسلامي. (١٥٥٠

لقد كان الرشيد نبتا طبيا لأرض طبيه، تربى على تعاليم الإسلام الحقه وعمل بها ودعا إليها، فكان كويتي المنبت، عربي الأصل، إسلامي العقيدة ودخل سجل الخالدين بها آمن به ودها إليه.

الموامش

- (١)) مجلة المعتة. العدد الأول السنة الثالثة بياير ١٩٤٩، في مقال طلائم بعثات الكويت بقلم عمد ملاحسين.
 - (٢) المرحم السابق.
 - (٣) د. توريه الرومي. محمود شوقي الأيوب، ص ٢٨ ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .
 - (٤) توفى في دن سنة ١٩٥٤ ، راحم خالد معود الريد، أدناء الكويت في قرس ص ٩٨٠ .
 - (٥) ألن فيلارز أماء السندباد، ص ٣١، ترجة د. نايف حرما. مطبعة الكويت ١٩٨٢.
 - (٦) صفحات مكتوبة عن الشيخ عبدالعزيز الرشيد مخطوط بقلم يونس بحرى.
- (٧) خالد سعود الزيد_أدباء الكويت في قرنين ، ص ٩٣ ، وكذلك راجم مجلة البعثة ، العدد الثاني عشر من السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٤٧ .
 - (٨) غطوط بقلم يونس محرى أرسله في رسالة خاصة إلى الدكتور عبدالعزيز المنصور من أبو ظبي سنة ١٩٧٢ مطبوع على الآلة الكاتبة .
 - (٩) عِلْةَ البِعْثُةِ ، عمد ملا حسين علد ١٧ ، السنة الأولى.. ديسمبر ٤٧ .
 - (١٠) بجلة البعثة ، عمد ملا حسين عدد ١٢ ، من أول ديسمبر ٤٧ .
 - (١١) محمد ملا حسين : مجلة البعثة . اللرجم السابق
 - (١٢) محمد ملا حسين : مجلة البعثة ، العدد ١٢ ، السنة الأولى ديسمبر ١٩٤٥
 - (۱۳) تخطوط يونس بحرى مصدر سابق .
 - (١٤) عمد ملا حسين : عجلة البعثة . المصدر السابق .
 - (١٥) غالد سعود الزيد: أدماء الكويت في قرنين، ج١، ص ٩٣
 - (١٦) خالد سعود الزيد : جدا ، ص ٩٤ .
 - (۱۷) غطوط يونس محرى. مصدر سابق
 - (١٨) محمد ملا حسين: عجلة البعثة . مصدر سابق.
 - (١٩) خالد سعود الزيد: ص ٩٤ ، وكذلك مخطوط موج: ليعقوب عبدالعزيز الشيد.
 - (٢٠) خالد سعود الزيد: المرجم السابق.



(٢١)سيف مرزوق الشملان: فرحان بن عهد الخالد، اعلام الكويت، ص ١٥ ذات السلاسل ١٩٨٥

(٢٢) تسجيل صوى ليعقوب عبدالعزيز الرشيد.

(٢٣) خالد سمود الزيد: ص ٩٨.

(٢٤). المرجع السابق. خالد الزيد.

(٢٥) عمد ملاحسين: مجلة البعثة مرجع سابق.

(٢٦)؛ خالد سعود الزيد، للرجع السابق.

(۲۷)البدري الملثم: عبدالعزيز الرشيد، ص، ۳۰

(۲۸) مخطوط یونس بحری . مکی بن صرور: ــ حالم فساضل توفی بسالقسطنطینیة فی آواخیر ۱۳۳۳ هـــ، ۱۹۱۰ م لـه

منظمة: الأجربة الكنة عن الاسئلة الحجازية .

(٢٩)ملا محمد حسن: مجلة البعثة

(٣٠) المرجع السابق.

(٣١)مجلة البعثة: المرجع السابق

(٣٢)عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت، ص ١٧ منشورات مكتبة الحياة _ببروت

(٣٣)خالك سعود الزيد: المرجم السابق

(٣٤) عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت: ص١١

(٣٥) القدملا حسين: _المرجم السابق .

(٣٦) البدوي الملثم: عبدالمزيز الرشيد: ص٣٦

(٣٧) يوسف سالم: عبدالعزيز الرشيد، ص19 ، دار الطباعة الحديثة ـــ البصرة ، ١٩٧٦ وكذلك عبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت ، ص19

(٣٨) تسجيل صوتي مع يعقوب الرشيد عام ١٩٨٥ .

(٣٩) مخطوط يونس بحري .

(۱۹۰) محود يوس بحري. (۱۹۰) المرجم السابق

(٤١) غطوط يونس بحرى. مصدر سابق

(٤٢) مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية. مصدر سابق

(٣٣)عبدالغريز الرشيد: تاريخ الكويت، ص.٣٥. مصدر سابق وكذلك عسمد جابر الأنصارى: المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن عمد، ص.١٠٠ ، ١٠١ ، الطبعة الشرقية ، البحرين

(٤٤) مبارك الخاطر: المتندى الإصلامي، ص٣٥، مركز الوثائق التاريخية/ البحرين ١٩٨١

(٤٥) ممد ملا حسين: عِلة البعثة. مصدر سابق

(٢٦)مبارك الخاطر: المرجع السابق، ص ٢٨ (المتدى الإسلامي)

(٤٧) مجلة الكويت: المدد الأول من السنة الثانية

(٤٨) مجلة الكويت: الجزء ٤/ ٥ شهر ربيع الثاني وجمادى الأولى ١٣٤٨ هـ المجلد الثاني.

(٩) المرجع السابق. مجلة الكويت

(٥٠) المرجع السابق. مجلة الكويت

(١) ٥) المرجع السابق . مجلة الكويت

(٥٢). مجلة الكويت: العدد الأول من السنة الثانية

(٥٣).د . سهير القلهاوي :_دراسات في أدب البحرين ص ١ المنطقة العربية ، ١٩٧٩

(٥٤) راجع مجلة الكوي مسدر سابق. (٥٥) المرجم السابق. بجلة الكويت

(٥٦) مبارك الخاطر: نابغة البحرين، ص ٢٤ الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٢

(٥٧) مجلة الكويت: ج ٨/٨، المجلد الثاني

(٥٨) مجلة الكويت ، الجزء السادس من المجلد الثاني

(٩٥) خطوط بخط يده.

(٦٠) جريدة التوحيد العدد الأول.

(٦٦) التوحد: المدد الثالث، تحت عنوان حوادث علية. .

(١١) مِنَة مرآة الأمة، العدد العدادر في ٢٣ من أغسطس ١٩٧٣ مقال السيد مرزوق الشملان.

(٦٣) صفحات مطوية، مذكرات لم تكتمل خطوطة بقلم يونس بحري (السائح العراقي).

(12) صفحات مطوية ، نفس المرجع .

(٦٥) الرجم السابق.



الراجع والصادر

أولا الكتب:

(١) أَلَنْ فِيلارِز: أَبِنَاهُ السنلباد. ترجمة نايف خرما.

مطبعة الكويت ١٩٨٢.

(٢) خالد سعود الزيد.

أدباء الكويت في قرنين، الطبعة الثانية ١٩٦٧. (٣) سيف مرزوق الشملان:

أعلام الكويت . افرحان بن فهد الحالده .

ذات السلاسل ١٩٨٥ ، الكويت.

(٤) الدكتورة سهير القلياوي: دراسات في أدب البحرين.

(٥) عبدالمزيز الرشيد:

تاريخ الكويت، منشورات مكتبة الحياة بيروت. (٦) عبدالفتاح مليجي:_

الصحافة وروادها في الكويت.

شركة كاظمة للنشر والترجة والتوزيم - ابريل ١٩٨٢.

(٧) اللكتورة نورية الرومي : ...
 محمود شوقي الأيريي، الطبعة الأولى ١٩٨٧ .

(٨) محمد جابر الانصاري:_

المجموعة الكاملة لآثار الشيخ ابراهيم بن عمد.

للطبعة الشرقية _البحرين ١٩٦٨. (٩) مبارك الخاطر:

المتندى الإسلامي. البحرين/ مركز الوثائق التاريخية. الطبعة الأولى ١٩٨١.

(١٠) مبارك الخاطر:

نابغة البحرين/ عبدالله الزايد.

بروت ۱۹۷۲.



(١١) يعقوب العودات/ البدوى الملثم:_ عدالمزيز الرشيد.

مطابع دار المارف بمصر ۱۹۷۰. (١٢) يوسفُ السالم:..

عبدالعزيز الرشيد

دار الطباعة الحديثة _البصرة ١٩٧٦.

ثانيا الدوريات:

(١) البعثة: العدد الثاني عشر من السنة الأولى، ديسمبر ١٩٤٧.

_البعثة: العدد الأول السنة الثالثة. بناي ١٩٤٩.

(٢) عِملة الكويت: للشيخ عبدالعزيز الرشيد. صدرت في ۲۰ يونيه ۱۹۲۸ .

(٣) مجلة الكويت والعراقى: _

للشيخ عبدالعزيز الرشيد والسائح العراقي يونس بحري.

(٤) مجلة التوحيد: للشيخ عبدالعزيز الرشيد.

(٥) عِلْةُ مِ آةُ الأَمَّةُ :..

العدد الصادر في ٢٣ من أضبطني ١٩٧٢ ء مقالة لسيف مرزوق الشملان.

ثالثا : للخطوطات:

(١) غطوطات يونس بحري ١٩٧٢ .

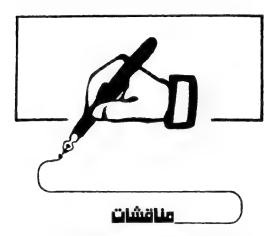
(٢) يعقوب عبدالعزيز الرشيد.

رابعا : التسجيلات:

(١) تسجيل صوق ليعقوب عبدالعزير الرشيد.







🔫 الاشكالية المنهجية في الكتاب والقرآن



الإشكالية المنقجية في الكتاب والقرآن دراسة نقدية

ماقز المتجد

: 30.13

دالكتاب والقرآن قراءة معاصرة

عنوان مثير لسفر من الأسفار يغريك بقراءته، فإذا نظرت في فهرسه زادك إثارة واهتهاما لخطورة الموضوعات التي يطرحها، فإن تجاوزت إلى المقدمة أمرتك لهجة علمية صارمة، ، ومنهج علمي تاريخي ومصطلحات لسانية ومقىولات لغوية. فإذا نظرت خاتمته راعك ملحق سمتي (أسرار اللسان العربي) (١٠

إنه كتاب مثير بكل ما عمل هذه الكلمة من معان، فلقد أثار قضايا بالغة الأهمية ، ورقار رود أفعال كثيرة متباينة ، وأثار رودو أفعال كثيرة متباينة ، وأثار الأهمية ، ووقف على مسائل شديدة الحساسية ، وأثار أمركود الساحة الفكرية . وهو يشير إلى عالمية الفكرية . وهو يشير إلى عالمية الفكر الإسلامي، وإلى أنه كتاب موجه إلى كل انسان عربي أو غير عربي ، مؤمن أو ملحد، وإلى كافة الاتجاهات المقائدية ، وأن كل إنسان سيجد شيشا فيه يدخل ضمن قناعاته الخاصة وقد يجد ما كان يبحث عنه "".

إن الأدبيات الاسلامية منذ مطلع القرن المشرين تطرح الإسلام عقيدة وسلوكا دون أن تمدخل في العمق الفلسفي للعقيدة، وقمد انطلقت من مسلمات بحاجة إلى إعادة نظر، عما جعلها تدور في حلقة مفرغة، ولم تصل إلى حل المعضلات الأساسية للفكر الاسلامي، ولعل هذا ما كان من دوافع الكتاب التي أشار إليها في المقدمة (٣٠).

manning & Lake

وحدد ثمة المشكلات الأساسية إلتي يعاني منها الفكر العربي المعاصر، وأهمها عدم التقيد بمنهج البحث العلمي الموضوعي، وإصدار الأحكام المسبقة، وعدم الاستفادة من الفلسفات الحديثة، وغياب نظرية إسلامية في المعرفة الإنسانية مصوغة صياغة حديثة معاصرة ومستنبطة من القرآن الكريم ⁽¹⁾.

أما كتابنا هـ لما فقد أوضع أنه بحث في مشكلة المعرفة الإنسانية وجدل الإنسان معتمدا على الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين، وأنه أثم صياغة نظرية أصيلة في المعرفة الإنسانية منطلقة من القرآن الكريم (°).

ومؤلف الكتاب هو الدكتور عمد شحرور، وهو أستاذ جامعي قضى في تأليف كتاب أكثر من عشرين عاما (على حد تمبيره ")، فبلغ أكثر من ثبانمئة صفحة، ورغم ضخامت، فقد طبع أربع مرات في أقل من عام ونصف " إوهو رقم ململ بالنسبة إلى هذه المدة القصيرة، كها أنه انتشر في جميع أنحاء الوطن العربي حتى المغرب الاقصى، بإرافد تجاوز المنطقة العربية إلى إيران.

فها له الكتاب الذي دار حوله كثير من النقاشات والمقالات والآراء ، تراوحت ما بين مشيد به وبعلميته ويفكره الثاقب، إلى متهم له، مدين بالجهل أو بالعهالة؟

إن دراستنا النقدية التحليلية لهذا الكتاب لن يكون فيها تكرار لما ورد في نقاشات الاستيد الأفاضل، وإن كنا سنشير إليها، وبعرض اهم ما طرحت بها يقتضيه منهج البحث، ولمانا سنسلك طرقاً مختلفة في تحليل هدا الكتاب ودراسته، فلن نناقشه من وجهة نظر دينية تراثية ، ولا من خلال معتقداتنا الفكرية، فإن وافق ما نعتقد رفعناه إلى أعل القمم، وإن خالفه هبطنا به إلى الحضيض الأسفل الن نفعل هدا، وسنكون بعناي عن أفكارنا . وإيديولوجيتنا تماما متخلين عن كل أحكام مسبقة _ وإن كنا لانبرىء أنفسنا من الإحجاب الذي اعترانا لمدى الشروع في قراءة الكتاب _ المهم أننا منذرسه من خلال وجهة نظره هو، ونحاوره ضمن إطار منهجه المطروح في المقدمة ومن خلال الثوابت المرجعية التي أقرها ، وبذلك لا نهضه له حقاً .

إن سبيلنا في التركيز على منهج الكتباب سيتيح لنا أن نتباول هـ لما الكتباب في عموده الفقري وجملته العصبية، الأننا نبحث في المحرك أو المولد الأي فكرة، بعبارة

120106612882600000000000000000000000

أخرى نبحت في مازماتها المنطقية ومقدماتها الممهدة وبراهينها النظرية ، كها يتبح لنا الاكتفاء بمجموعة من القضايا الأساسية المختلفة باعتبارها نهاذج تقف عليها ونناقشها لنخرج بتقويم حقيقي للكتباب. لكن هذا السبيل بالمقابل يفرض علينا عدم الخروج عن الكتاب قيد أنملة ، فلا يمكننا إخراج أي قضية منه لنناقشها فكريا أو فلسفيا إلا خمل معطيات الكتاب ، مهها كمان موقفنا منها مؤيدا أو مخالفا ، ونلتزم مقاربتها من خلال طريقة إثباتها وضوابطها المنطقية والمرجمية . والفائدة من هذا كله هي عدم المروحات الكتباب لن نصل معه إلى نتيجة ، لأن الكتاب تعبير عن جانب من أزماتنا أطروحات الكتباب لن نصل معه إلى نتيجة ، لأن الكتاب تعبير عن جانب من أزماتنا الفكرية ، وما دمنا لم نتفق حتى على توصيف المدال الأزمات، فكيف سنتفق على كتاب هو صورة عنها على نحو ما؟ ولمذلك كله علم الأقل نتفق مع المؤلف على تحريدية نظرن أنه بالإمكان الاتفاق حول صلاحيتها ، أو على الأقل نتفق مع المؤلف على تحيف ها وكيف لا وقد أخذناها من منهجه بالذات المتبع في دراسته وقراءته المعاصرة ؟

استمراض الكتاب:

وقبل الولوج في هذه الدراسة ، بل قبل الإشارة إلى المقالات المتعددة التي تحدثت عن الكتاب أو حاورته ، لا بـد لنا من أن نقوم باستعراض هذا الكتـاب بايجاز، بأبوابه وفصوله ، مراعاة لن لم يطلع على الكتاب من القراء الكرام .

يتألف الكتماب من أربعة أبواب تحوي اثنى عشر فصلا وخاتمة عمالجت بعض الموضوعات الجزئية:

الباب الأول الذكر

يمتوى هذا الباب تمهيدا وخمسة فصول. يحاول السيد المؤلف في التمهيد أن بحدد أربعة مصطلحات أساسية: الكتاب القرآن - الذكر - الفرقان. فيرى أن لفظة كتاب

تعني موضوعا أو مجموعة موضوعات، وهي لا تعني كل المصحف إذا جاءت نكرة ، لأن المصحف يحتوي صدة كتب أو مواضيع ، ولكن عندما تأتي معرفة بأل التعريف (الكتاب) تعني مجموعة الموضوعات التي أوحيت إلى محمد (ص) ، وهي تؤلف عندلذ كل آيات المصحف.

وبها أن محمدا (ص) رسول أو نبي ، اقتضى ذلك أن يكون الكتاب محتويا على رسالته ونبوته ، وعليه فالكتاب يحوي كتاين رئيسين :

 (١) كتأب الروسالة: ويتمتمل على قواعد السلوك الإنساق الواعي من عبادات ومعامسلات وأخلاق وقتلها الآيات للحكمات التي سميت أيضا بأم الكتاب .

 (Y) كتاب النبوة: ويشمل بجموصة المواضيع التي تحسوي على المعلومات الكونية والتاريخية وبيان حقيقة الوجود الموضوعي . . . وتمثلها الآيات المتشابهات وهي القرآن.

فالقرآن هو الآيات المتشابهة فقط (مضافا إليها السبع المثاني)، فهو إدن جزء من الكتاب وليس مردافا له.

وأما الذكر فهو تحول القرآن إلى صيغة لغوية إنسانية منطوقة بلسان عربي.

وأما الفرقان فيمثل جزءا من أم الكتاب، وهــو الوصايا العشر المذكورة في سورة الأنعام (٥١ ـ ١٥٣) التي سميت بالصراط المستقيم.

وبعد هذا التمهيد الأساسي في المسطلحات يأتي الفصل الأول (القرآن والسبع الشائي) ويكاد فيه السيد المؤلف بينحي منحى التمهيد في تحليده بعض المضاهم، فكلهات الله هي الوجود الكوني لله ، والقرآن بالنظر إلى محتوياته يتألف من جزأين:

(١) كَجزء ثابت ويشمل القوانين العامة الناظمة للوجود.

(٢) جزَّه متغير مأخوذ من الإمام المبين الذي مِحتوي على شقين هما أحداث الطبيعة الجزئية وقوانينها وقد سمي (الكتاب المبين)، والثاني أعيال الإنسان الواعية أو أحداث التاريخ الإنساني، وهو ما سمي بـ (أحسن القصص)، وقد جاء القرآن

مصدقا لأم الكتاب أي للآيات المحكمات وليس لمتوراة والإنجيل كما فهم الفقهاء والمفسرون.

ثم خصص الفصل الثاني لموضوع (النبوة والرسالة)، حيث أكد أن القرآن (أي الآيات المتشابهات)هو نبوة محمد (ص)، وهوحقيقة موضوعية مطلقة في وجودها خارج الوعي الإنساني، وفهم هذه الحقيقة لا يخضع إلا لقواعد البحث العلمي الموضوعي.

وأما الرسالة فهي ذاتية ترتيط بالعلوم الاجتهاعية والشرعية . ثم ينتقل عجأة إلى التفريق بين الروح والنفس دون أن يكون لهذا الموضوع التباط منطقي بموضوع النبوة والرسالة فالروح ليست هي سر الحياة العضوية ، فالحياة هي للنفس التي تحيا وقوت، ولا علاقة للروح في ذلك . أما الروح فهي التي حولت البشر إلى إنسان ، أي هي التي نقلت الإنسان نقلة نوعية من المملكة الحيوانية إلى كنائن عاقل واع ، وقد عبر عنها القرآن بنفخة الروح ، فالروح هي سر التقدم الإنساني .

ثم يعود السيد المؤلف إلى مصطلح (أم الكتاب) لينؤكد أنها رسالة محمد (ص) ، وقد جاء القرآن (المتشابه) تصديقا لها ، والرسسالة تحتوي عدة فروع بهي الحدود والعبادات والفرقان وأحكام مرحلية ظوفية وتعليهات عامة وخاصة ومحنوعات .

وأما مصطلح (تفصيل الكتاب) فيعني الآيات التي تشرح عتويات الكتاب، فهي لا عكمة ولا متشابهة، أي ليست أحكاما ولا قرآنا ، كيا أن التفصيل بحمل معني أخر هو الفصل المادي لـالأشياء زمانيا ومكانيا، ففي قوله تصالي (الركتاب أحكمت آياته ثم فصلت من للدن حكيم خبر) حديث عن الفصل المكاني للكتاب المحكم أي الآيات المحكمات (أم الكتاب) ، وفي هذا الكتاب المحكم تتوزع الأحكام في كل المسحف، فأحكام في صورة البقرة وأحكام في صورة النساء والمائدة . . دون أن يكون هناك تتال، وقد وضع بين آيات الأحكام المتضوقة القرآن، وعرف ذلك من خلال ربط الإية السابقة بآية سورة فصلت (كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقرم يعلمون) . ولكن ما هي النبايات التي فصل الكتاب من أجلها على هذا النحو؟ ولماذا تداخل المتشابه وتفصيل الكتاب بين المحكم . . ؟ يجيب السيد المؤلف بأن الهلف الأول من ذلك هو

.....<u>ilåle</u>

أن الآيات المحكمات قابلة للتزوير وليس فيها إعجاز (إنها الإعجار في الآيات المشاجات أي القرآن)، ولذلك وضع القرآن بين آيات الأحكام حتى يتعلر وضع أي اجتهاد في الأحكام لأن عدد الآيات وترتيبها في السورة الواحدة المؤلفة من عكم ومتشابه مضبوط تماما، وموقع كل آية كذلك مضبوط تماما، والهدف الثاني للقرآن بعد وظيفة التصديق السابقة هو الهيمة على أم الكتاب أي الحفظ والرقابة.

ثم يقرر السيد المؤلف أن أم الكتباب (الرسالة) هي كتاب الألبوهية، وأن القرآن والسبم المثاني (النبوة) هي كتاب الربويية. والألبوهية هي اعتراف الإنسان بأن الله إله، وتوحيده وإطاعة أوامره. وأما البربويية ههي حقيقة موضوعية خمارج الرعي الإنساني، وهي علاقة الله بمخلوقاته كلها، وهي علاقة سيطرة وسيادة وملكية.

وآخر موضوعات هـذا الفصل كان تفسيه لأمية الرسول (ص) ، حيث رأى أنها تعني أن محسدا (ص) كــان غير يهودي وغير نصراني، ولا يعلم شيئسا عن كتبهم ، بالإضافة إلى أنه كان أميا بالخط، فلا يخط ولا يقرأ للخطوط.

ثم عقد السيد المؤلف فصله الثالث حول موضوع (الإنزال والتنزيل) وأشار فيه مشكلة عبر عنها بتساؤلات فحواها أنه إذا كان إنزال القرآن هو النزول إلى السهاء الدنيا فإذا عن الحديد واللباس؟ وكيف يفهم إنزال الحديد على نحو لا يناقض أحدهما الآخه؟

أما التنزيل فكيف نوفق بين قوله تعالي (تنزيل من رب المللين _إنا نحن نزلنا عليكم المن والسلوى _ وأنزلنا عليكم المن والسلوى _ وأنزلنا عليكم المن والسلوى ؟ وفي الإنزال والتنزيل للمن والسلوى وللماء والسلوى وللماء وللملائكة . . ؟ وفي الإجابة على أسئلته واح يتحدث عن البلاغ والتبليغ مينا الفرق بينها بالاعتهاد على فهمه الشخصي، ليتهي بعمد ذلك إلى شرح الفرق بين الإنزال والتنزيل موصلية نقل موضوعي خارج الوعي الإنساني، أما الإنزال فهر عملية نقل الملوثة الإنساني، أما الإنزال دخوفا عبال المرقة الإنسانية .

وكان موضوع (إعجاز القران وتأويله) عنوانا للفصل الرابع الذي بدأه بالخديث عن تحذير الله لنناس من ان يكتبوا الكتاب بأيديهم ويدعوا أنه من عند الله كيا ورد في الآية ٧٩/ من صورة البقرة ليقارن بعد ذلك مع تحدي الله للإنس والجن في أن ياتوا بعثل هذا القرآن ، فيصل إلى أن التحذير كان للتشريع أو الرسالة ، والتحدي كان للقرآن أو النبوة .

ثم يتقل إلى الحديث عن السحر والمعجزات ليعرف معجزات الأنياء على أنها تقدُّم في عمالم المحسوس عن عالم المعقول، وهي ليست خروجا عن قوانين الطبيعة أو خوقًا لها. ومعجزات الأنبياء قبل محمد (ص) كانت كلها مادية ، وبها أن الرسول (ص) هر خاتم الأنبياء فيجب أن تكون معجزته خالدة، ومعجزته هي القرآن ويظهر هذا الإصجاز من ثلاثة أوجه:

- (١) أن القرآن سبق فيه الطرح المعتدل عن المدرك المحسوس.
- (٢) احتواؤه الحقيقة المطلقة للوجود والفهم النسبي لهذه الحقيقة المتمثل بالمحتوى المتحرك بالتأويل.
- (٣) جمعه بين الصياغة العلمية الموضوعية المدقيقة وبين الصياغة الأدبية الشعرية الغنية
 بالصور الفنية
 - أما مقومات الآية القرآنية فهي:
 - _ثبات الصفة اللغوية .
 - _حركة المحتوى على نحو يتناسب مع معقولات القارىء العالم.
 - _أن يكون من الموضوع غير تشريعي.
- وبها أن السيد المؤلف يربط التأويل بالأرضية المعرفية للعصر فقد وضع ما أسهاه بضوابط التأويل ، اشتملت على ست قواعد:
- التقيد باللسان العربي من حيث إنكار الترادف وتبعية الألفاظ للمعاني وربط فهم
 النص بيا يقتضيه العقل، ومراعاة أفعال الأضداد في اللغة.
 - (۲)فهم الفرق بين الإنزال والتنزيل.

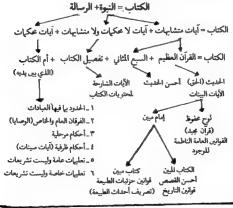
(٣)الترتيل، وهمو أخذ الآيات المتعلقة بالموضوع الواحد وترتيلها أي جمعها في نسق واحد.

(٤)عدم الوقوع في التعضية أي قسمة ما لا ينقسم.

(٥)فهم أسرار مواقع النجوم بين الآيات .

(٦) تَفَاطُع المعلومات وانتفاء أي تناقض من آمات الكتاب كله.

ثم تحتم السيد المؤلف بابه الأول بالفصل الخامس الذي أسياه (شجرة المذكر)، وهويتألف من صفيحات قليلة أراد فيها أن يشمل التمريفات الكاملة للكتاب والقرآن والسبع المثاني والذكر والفرقان والصراطالمستقيم. . . ويمكننا أن نستبدل بها المخطط الذي ورد في مدامة الكتاب تلخيصا لها:



الدكر: هو الصبغة اللعوية الصوتية التعيدية للكتاب كله بغض النظر عن فهم المحتوى وهي الصبغة المحدثة. الكتاب بالنسبة لموسى وعيسى هو النشريم فقط أي الرسالة. .



الباب الثاني جدل الكون والإنسان

يحتري هذا الباب ثلاثة فصول، كان أولها فصل (قرانين جدل الكون)، وفيه
يتحدث السيد المؤلف عها أسهاه بالثنائية التلازمية أو الجدل اللاخل في الشيء الواحد
وجدل هلاك الشيء، ويوضح أن صراع العنصرين المتناقضين داخليا الموجودين في كل
شيء يوقوي إلى تغير شكل كل شيء باستمرار، ويتجل في هلاك شكل ذلك الشيء
وظهور شكل آخر وفي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا
الكون، وهو منا يسمى بالحركة الجدلية الداخلية التي أطلق عليها في بعض الترجمات
مصطلح النفي ونفي النفي، وقد أطلق عليها القرآن مصطلح النسبيح. ثم يورد السيد
المؤلف عددا من الآيات القرآنية يراها معبرة عن قانون صراع المتنقضات الداخلي،
ويشرحها مطولا على هذا الأساس، ثم يلخص القانون الأول للهادة وحركتها واثيا أن
قانون صراع المتناقضات الداخلي يقوم على علاقة تناقض مستمر يؤدي إلى حركة وتغير
مستمر للشكل، أي هلاك شكل وولادة آخر جديد، وأن الصياغة المثل هذا القانون
وردت في القرآن الكويم: (كل شيء هالك إلا وجهه).

ويتقل السيسد المؤلف بعد ذلك ليتحسدث عن الجدل الخارجي بين شيين أو جدل تـ الاؤم الزوجين ويتتهي إلى أن قانون الزوجية هو القـ انون الثاني الأسـاسي الذي تخضع له جميع الأشياء في الكون المادي ، وقد عبر القرآن الكريم عن العلاقة الثنائية بين شيئين متميزين متقابلين بمصطلح (الأزواج)، وهذه العلاقة شاملة وخارجية تقوم على التأثير المتبادل ، وتؤدي إلى التكيف والتلاؤم المستمر بين الشيئين . والصياغة المثل لهذا القانون وردت في القرآن الكريم: (ومن كل شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون).

وللسيد المؤلف أقبوال في الصور والحساب والجنة والنار. . . فعنده أن النفخ في الصور يعني التسارع في تغير الصيرورة أو المآل، وهنذا ما يسميه بالطفرة. والنفخة الأولى لها مصطلح خماص هو الساعة ، أما البعث فهو خروج الناس مى الموت إلى الحياة بكينونة مادية جمديدة لا تغير في صيرورتها . وأما الجنة والنار فستظهران على أنقاض هذا الكون .

.....<u>&ålale</u>

ثم كان الفصل الشاني (جدل الإنسان والمعرفة الإنسانية) وقد بدأه بتمهيد عن جدل الرحمن والشيطان، فتحدث عن نظرية المعرفة الإنسانية، ورأي أنها فك الالتباس بين الحقيقة الموضوعية والوهم، أي الحق والباطل، وذلك بإدراك العالم الموضوعي الرحماني (أي الحقيقة) على ما هو عليه.

ثم شرح كلمة (الرحمن) ومفهومها ، ورأي أن اسم الرحمن يمثل قوانين الربوبية من سيطرة واستحكام وتوليد وتطور، فالقوانين المادية الثنائية هي قوانين رحمانية .

أما معنى (الشيطان) فقد أوجد له معنين، الأول أطلق عليه مصطلح (الشيطان الفعل) منتقامن الفعل (الشيطان الفعل) منتقامن الفعل (شطر) الذي يعني البعد، والمعنى الثاني هـو من الفعل (شاط) بمعنى الذهباب والبطلان ، وأطلق عليه مصطلح (الشيطبان العقبلاني). والأول الفيمائي له وجود مادي خارج الروعي الإنساني، والثاني الفعلاني يمثل الوهم والبطلان، وهو أحد أطراف العملية الجدلية في الفكر الإنساني،

أما الطرف الآخر في هذه العملية الجدلية فهو الرحن المادي.

وبعد هذا التمهيد: بحث السيد المؤلف في عناصر المعرفة الإنسانية وجعلها

 الحق والباطل: الحق هو الرجود الموضوعي المادي خارج الوعي الإنساني، والباطل يدل على الوهم والتصور الوهمي.

(٢) الغيب والشهادة: الغيب هو وجود لأشياء مادية أو أحداث طبيعية و إنسانية غابت عن المعرفة الإنسانية الحضورية أو المقلية غيابا جزئيا أو كليًا ، أما الشهادة فهي المعرفة الحسية المباشرة الحضورية الآتية عن طريق الحواس.

(٣) السمع والبصر والفؤاد : الفؤاد هو الادراك الناتج عن طريق الحواس مباشرة، وعلى رأس هذه الحواس السمع والبصر.

(٤) القلب ؛ ويعني أشرف وأنبل عضو في الإنسان وهو الدماغ عضو التعقل .

(•) العقل والفكر : وهما صفتان متنامتان ، فالفكر يفكك الأشياء ويحللها، والعقل يشد الأشياء ويركبها ليصدر حكيا.

 (٦) البشر والإنسان : هو الوجود الفيزيولـوجي المادي لكاتن حي له صفة الحياة كبقية المخلوفـات ، أما الإنسـان فهو البشر المستأنس غير المتوحش الـذي له صلاقات اجتماعية .

ثم بحث السيد المؤلف في نشأة الإنسان واللغة، فرأي أن البشر عندما أصبح جاهزا من الناحية الفيزيولوجية لعملية نفخ الروح أي الأنسنة، وذلك بانتصابه على قدميه ، وتحرير اليدين، ونضوج جهاز صوق قادر على إصدار نغيات عتلفة، تم تحويله إلى إنسان بنفخة الروح، فآدم ليس شخصا واحدا و إنها هو جنس نقول عنه الجنس الآدمي . وقوله تعالى (الذي علم بالقلم) يعني بالقلم التسوية والإصلاح والتهذيب والتمييز، فالتقليم هو تمييز الأشياء بعضها عن بعض وهو أساس المعرفة الإنسانية ، فالمين تقلم الألوان والأبعاد، والأذن تقلم الأصوات ، والفكر يقلم ويحلل ظاهرة ما إلى عناصرها الأساسية .

أما نشأة اللغة فهي مرتبطة بنفخة الروح، وقمد رأى السيد المؤلف أن القرآن عبر عن مراحل نشأة الفكر ونفخة الروح بنشأة الكلام الإنساني، وقد تم ذلك خلال عدة مراحل:

_المرحلة الأولى: مرحلة تقليد أصوات الحيوانـات والطبيعة، وهي التي عبر عنها بقوله تعالى: (وعلم آده الاسهاء كلها ثم عرضهم على الملائكة.)

المرحلة الثانية : مرحلة آدم الثاني وهي مرحلة بدأية الكلام الإنساني القائم على التقطيع بفعل المرء وقد جاءت في قوله تعالى: (قال يأادم أبنهم بأسياتهم فليا أثياً هم بأسياتهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض. .)

المرحلة الثالثة: مرحلة أدم التالث، وهي تمتر القفرة المائلة في نفخة الروح، وهي متر القفرة الثالثة في نفخة الروح، وهي قفرة التجريد، انتقل الإنسان بعدها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطور اللغة، ومن ثم الفكر، وقد جاءت في قوله تعالى: (فتلقى أدم من ربه كلبات فتاب علم) .

ــ المرحلة الرابعة: وهي مرحلة الهبوط الثاني، وقما. حصل بعد أن تلقّى آدم الثالث قفزة التجريد، وهو الانتقال إلى مرحلة اكتهال التجريد، وفي هــلــــ المرحلة بدأ الإنسان بساكتساب المعارف وبداية المسلاقات الاجتماعية والاقتصادية والتشريعية ، لذا قال تصالى: (قلنا اهبطوا منها جيما فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولاهم يجزئون)*

ثم شكّلت (نظرية المعرفة القرآنية) موضوع الفصل الثالث، وقد تحدث فيه السيد المؤلف عن جدل الأضداد في معرفة آيات الله، فيين أسس العقبل الرحماني، وطريقة التعبير عن المعارف، شارحا مجموعة من المضاعيم كالقدر والمقدار، والمعدد والإحصاء، والتغيرات الكمية والكيفية. ثم انتقل إلى العقل الشيطاني ليصدد الأبواب التي يعمل من خلالها الشيطان الفعلاني، فالأول هو الربط بين حدثين متناليين ربطا وهميا، والثاني هو الخلط بين العلم والأخلاق والتقوى، والثالث الخلط بين العلم والأخلاق والتقوى، والرابع هو الاعتهاد على الرباط المنطقي المجرد بين المقدمات والتناتج، والخامس هو إسقاط أهواء الإنسان وأمانيه الخاصة على الواقع الموضوع. ثم خص والخامس هو إسقاط أهواء الإنسان وأمانيه الخاصة على الواقع الموضوع. ثم خص المقل الشيطاني بأن الصورة الموجودة في الأذهان غير مطابقة للأشياء الموجودة في الأذهان، وتلك وظرفة الشيطان المعلاني.

وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن أنواع المعرفة ونسبيتها، فرأى أن لها ثلاثة أنواع : (١) المعرفة الفؤادية المرتبطة مباشرة بالحواس .

(٢) المعرفة الخبرية وهي أن يتواتر النبأ عن طريق الحبر.

(٣) المعرفة النظرية الاستنتاجية.

ثم أنجذ يميز بين مفاهيم متشابكة كالزمن والوقت والداثم والياقي . . فالزمن له وجود موضوعي وفيه حركة الأشياء ، والدائم هو وجود موضوعي وفيه حركة الأشياء ، والدائم هو السكون واللزوم، وقد استعمل الكتاب مفهوم الدوام على أنه عور الزمن ، وأما الباقي فالبقاء ضد الفناء ، والباقى هو الذي يبقى على ما هو عليه .

وما دام الموضوع الأساسي هو نظرية المحرفة القرآنية، فكان لابد للسيد المؤلف أن يتحدث عن الوحي وعلم الله وقضاته، وأسا الوحي فهو نقل المعلومات والأواسر والنواهي بعدة طرق هي:

أ ـ الوحي عن طريق البرمجة الداتية ، كما في البيئة الجنينية للكائنات الحية .

ب_الوحي عن طريق التشخيص كالرسل التي جاءت إبراهيم بالبشري.

ج_الوحي عن طريق توارد الخواطر وهو وارد عند كل البشر.

د الوحيّ عن طريق المنام، وهو أحد أنواع الوحي للأنبياء، وهو الرؤيا الصادقة لغير الأنبياء.

هـــ الوحي المجرد وهـو أن يأتي جبريل ويلتبس مع النبي (ص)، ويسجل الآيات الموحاة مباشرة في الدماغ.

و .. الوحى الصوتي كالذي جاء إلى موسى (ص).

آما علم الله فهو أرقى أنواع العلم، وهو علم تجريدى بحت، ويحمل الصفة الرياضية المتصلة والمنفصلة، أى أن علم الله هو علم رياضي، لأن الرياضيات أرقى العلوم وتتصف باللفة والتنبق، أما علم الله بالسلوك الإنساني فهو علم بكلية الاحتيالات التي يمكن أن يسلكها الإنسان.

وقد رأى السيد المؤلف أن قضاء الله يعني الإرادة الإلهية النافلة المُتَاتِية من خلال كلهاته، أي الوجود وقـوانينه الموضـوعية، وهـو نوعـان: أمر (ضد النهـي) جاء في أم الكتاب، وأمر شرطي نافذ جاء في القرآن. . .

شم خصص الفصل الرابم الرضوصات (الأعاد والأرزاق والأعال) ، فأكد السيد المؤلف أن أعار الإنسان غير ثابتة بل متغيرة ، فهناك شروط موضوعية تؤدي إلى نقصان الأعار، وأخرى تبودي إلى زيادتها . أما الأرزاق فهي إنها تأتي من خيرات الطبيعة ومن الممل . ثم عرف في موضوع الأعهال مجموعة من المقاهيم ، فرأى أن العمل هم حركة واعية يقوم بها الإنسان على وجه العموم . والفعل هو عمل معرف محدد على وجه الخصوص . والفعل هو عمل معرف محدد على وجه الخموم . والفعل هو المردود الإيجابي للعمل . واخلق يعني التقدير قبل التنفيذ، ولا يعني الإيجاد من العمدم . والتسوية تكون بعد الحلق وهي التنفيذ الكامل للتصميم . والجعل هو الانتقال من حالة إلى حالة والتغير في الصيرورة . والقدر هو الوجود الموضوعي للأشياء وظواهرها خارج الوعى الإنساني .

.....<u>\$\deltalle</u>

والحرية هي إرادة إنسانية واعية دائمة الحركة بين النفي والإثبات. والتقدمية هي الانتقال من درجة الحرية كما وكيفا إلى درجة أعل في كل نواحى الحياة.

والديمقراطية هي محارسة الحرية من قبل مجموعة من الناس، ضمن علاقات معينة، وفقا لرجعية معرفية وأخلاقية وجالية...

الباب الثالث أم الكتاب والفقه والسنة

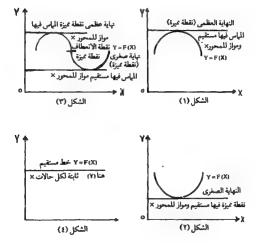
الحق أن هـذا البـاب هو أهم أبـواب الكتــاب، وقـد سمي بعنــوانات فصــولــه الشلائة . ففي الفصل الأول (أم الكتاب) يبدأ السيد المؤلف بتمهيد هام جدا يؤسس فيه لنظرية فقهيــة ، مستمينا بعلم الرياضيــات والتوابع المستمرة ، ليعتمد عليهــا في مسألة الحدود في التشريع والمبادات وحالاتها الدنيا والعليا .

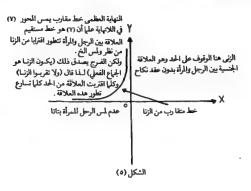
يبدأ أولا بالإشارة إلى خصيصة أساسية للدين الإسلامي في رسالة عمد (ص)، وهي صلاحها لكل زمان ومكان، فيرى أن هذه الخاصية لا يمكن فهمها إلا إذا فهمنا صفتين أساسيتين من صفات الدين الإسلامي، وهما من المتناقضات، حيث إن الحركة الجدلية بينها هي حركة ثناقضية، وهذان النقضان هما الاستقامة والحنيفية، عمداصراً، والاقتناع بصلاحيته لكل زمان ومكان، فالاستقامة جاءت في قوله مصاصراً، والاقتناع بصلاحيته لكل زمان ومكان، فالاستقامة جاءت في قوله تملل: (اهدنا العمواط المستقيم . . هداني رهي إلى صراط مستقيم - وأن هذا صراطي مستقيا فاتبعوه . . .) أما الحنيفية فجاءت في قوله تعلل: (ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين و فاقم وجهك للدين حنيفاً . . . إن إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفاً . .) فالحيف تعني الميل والانحواف، والاستقامة ضد الانحراف وتعني الانتصاب . . و إن قولة الدين الإسلامي تكمن في استقامته وحنيفيته معاً، الأنه يتولد عن هذين النقيضين عنا الملايين من الاحتهالات في التشريع وفي السلسوك الإنساني، بحيث تغطي كل عالات الحياة الإنسانية في كل زمان ومكان.

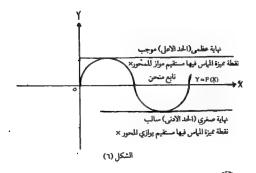
111(19)111

وصفة الحنيفية أي الميل والانحراف تكون في التشريع وفي الطباع والصادات والتقاليد، ونطلق عليها صفة التغير (المتغيرات)، ولـذلك يجب أن يكون هناك ثوابت لتشكل علاقة جدلية مع المتغيرات، وهذه الثوابت سعيت (الصراط المستفيم).

ثم يتقل السيد المؤلف إلى التوابع المستمرة ليحدثنا حديثنا رياضيا عن علاقة التابع بمتحول أو متحولين، جاعلا الحنيف هو المنحني نقيض المستقيم، معدَّدا الحالات التي يأخذها هذا التابع المنحني الحنيف، ونهاياته العظمى والصخرى، وحدوده العليا المرجبة والدنيا السالبة، موضحا هذا كله بالأشكال التالية:







وإذا تمّ فهم هذه الخاصية فإنه يستطاع فهم الإسلام بشقيه المستقيم والحنيف، على حد تعبير السيد المؤلف، فالحنيفية هي التابع الذي هو منحن أصلا، والاستقامة هي حدود تحقيق همذا التابع المتملة بالنهايات، والنشريع الإسلامي يحمل خاصتي الانحناء والاستقامة معا، وهو مبني على مبدأ النهايات أو الحدود المستقيمة، وهي حدود الله التي تُشكّل مع الفرقان الصراط المستقيم، ونحن نحنف ضمنها.

ويقرر السيد المؤلف أن هذه الحالات جيماً من النهايات والحدود قد وردت في أم الكتاب، فحالة الحد الأدنى مثلاً وردت في آيات المحارم (النساء ٢٧ _ ٢٧) وفي المكتاب، فحالة الخد الأدنى مثلاً وردت في آيات المحارم (النساء ١٦ _ ٢٠)، لباس المرأة (سورة النور ٣١)، وحالة الحد الأهل وردت في عقوبات السرقة والقتل وحالة الحديد الأدنى والأعلى معاً وردت في آيات المراث (النساء ١١ _ ٢٠ _ ٢٠)، وفيها يسمح بالحركة ضمن هذه الحدود، فعشلاً أعطي الذكر في هذه الأيات الحد الأهل ٢، ٢٦٪ (نصف حصة الأيات الخد بمكن للاجتهاد حسب الظروف الموضوعة أن يقرب الفرق بينها الرجار)، وللخاص .

وبعد التمثيل لجميع الحالات ينتقل إلى موضوع الربـا والزكاة والصدقــات، وقد انتهى إلى وضع أسس النظام المصرفي الإسلامي ضمن ثلاثة بنود:

(١) لا يعطى مستحقو الزكاة والصدقات قروضاً بل هباتٍ دون مقابل.

(Y) يمكن إعطاء قرض دون فائدة لأصحاب الصدقات، وهي معاملة الحد الأعلى . (Y) يمكن إعطاء قرض دون فائدة لأصحاب الصدقات، وهي معاملة الحد الأعلى . (T) لا يوجد قرض مفتوح الأجل قد تبلغ الفوائد فيه أكثر من ضعف الملغ، لأن هذا هو الحد الأعلى . ثم تحدث عن العبادات وأنواعها من خلال نظرية الحدود السابقة إلى أن وصل إلى موضوع الفرقان أو الوصايا المشر، ففرق بين نـوعين من الفرقان ؟ عام وخاص؛ الأولى هو الحد الأدنى من التعاليم الأخدالاقية الملزمة لكل الناس، وهو القاسم المشترك بين الأديان، وقد جاء غتصرا في سورة الأنعام (١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣). ثم شرح السيد المؤلف هذه الوصايا على نحو موسع واحدة تلو الأخرى . وأما الثاني من الفرقان أي الخاص، فقد جاء في سورة الفرقان (٢٤ - ٤٧)، وهو خاص ، نائعة المقتن وليس لكل الناس .

وبعد الحدود والوصايا يقف عند مصطلحي المعروف والمنكر، ثم موضوع التميان المنهي والمناورة في الآيات المتيان الوقكد التميان الوادرة في الآيات المبتدئة بعبارة (يا أيها النبي)؛ ليؤكد أنها تعليات وليست حدوداً أو تشريعات، والتقييد بها فيه مصلحة للناس دون أن يستدعى ذلك غضبا أو رضى من الله.

. ثم جاء الفصل الثاني (السنة)، وهو فصل صغير إذا ما قيس بسابقه، وبعد أن مقد بتصريف السنة على أنها منهج في تطبيق أحكام أم الكتاب بيسر وسهولة دون الحزوج عن حدود الله، قسم السنة إلى فرعين، سنة الرسالة وسنة النبوة، ففي الأولى يجب التمييز بين الحدود والعبادات والأخلاق والتمليات؛ لأن هناك أوامر خاصة بالنبي . وإطاعة الرسول تنفسم إلى نوعين: متصلة ومنفصلة، فالطباعة المتصلة هي بالمندعة مع طاعة الله، وقد جاءت في الحدود والعبادات والأخلاق، كيا في لباس المراقة، إذ ورد في الكتاب الحد الأدنى وهو ستر الجيوب، وورد عن الرسول الحد الأهلى؛ وهو أن المراق كله عورة عمدا وجهها وكفيها، أما الطاعة المنفصلة عن طاعة الله فهي طاعة للرسول في حياته فقط باعتباره قائدا وقاضيا ورئيس دولة

وأسا سنة النسوة فهي اجتهاد النبي (ص) في تطبيق أحكمام الكتاب آخساً، بعين الاعتبار العمالم الموضوعي الذي يعيش فيه متحركا بين الحدود، وفي هذا كان المرسول (ص) الأسوة الحسنة لنا إلى يوم الدين .

ثم تحدث السيد المؤلف عن السنة النبوية في العمل الثوري وبناء الدولة، ووقف عند ما أساه بمفردات قاموس الشورة النبوية. وبعد ذلك تحدث عن جمع الحديث وتدويته وفهمه مؤكدا أن جمع الحديث كان بسبب سياسي، مشيرا إلى النيار الحَرْفي في فهم كلام الرسول، المعتمد على النقل فقط، والذي عقد اتجاها سلبيا، ثم شفع ذلك بالتيار الثاني العقلي المتمثل بالمعتزلة. . . ثم لخص نتائجه واضعا نهجا الإعادة النظر في كتب الحديث.

أما الفصل الثالث (الفقه الإسلامي) فقد بدأه بالحديث عن أزمة الفقه الإسلامي التي رآها تنطلق من خطأ في المنهج، فالمضرون ــ في رأيه ـ ظنوا أن القرآن على غرار

التوراة، فكملاهما فيه كونيات وقصص، ففسروا القرآن بالتوراة غير معتبرين خماصية التشابه. وكذلك الفقهاء ظنوا أن شريعة محمد (ص) هي شريعة عينية كشريعة موسى (ص) لا شريعة حدودية. وكذلك أيضا فيها يتعلق بالسنة النبوية إذ فَهِمتُ فهها خاطناً على أنها عين الحديث.

ثم وضع تعريفا مغايرا للتشريع الإسلامي، وهو أنه تشريع مدني إنساني ضمن حلود الله، وهو تشريع حنيفي متطور يتناسب مع رغبات الناس ودرجات تطورهم، وبعد ذلك حدد المفاهيم الخاصة بمبادىء هذا التشريع وهي الكتاب والسنة والقياس والإجماع، فالكتباب يجب التفريق فيه بين الحدود والعبادات والوصايا والتعليات. والسنة النبوية هي منهج في الحركة بين الحدود. والقياس هو قياس الشاهد على الشاهد ضمن الحدود. والإجماع هو إحماع أكثرية الناس على قبول التشريع المقتر بشأنهم. ثم وضع الشروط التي يجب توافرها في التشريع الاسلامي في يومنا هذا. الأسس السابقة نفسها، مشرا بعد ذلك إلى نتائج الفقة الإسلامي أبي يومنا هذا.

ثم تحدث عن فلسفة القضاء الإسلامي والعقوبات في إطار نظريته الحدودية ، ليتقل بعد ذلك إلى موضوع هام طرح فيه أنموذجاً للفقه الجديد في دراسة موضوع المرأة في الإسلام، فعالج مجموعة من القضايا، كانت أولاها قضية تعدد الزوجات، ووضح أن الآية (٣) من سورة النساء الخاصة بهذه المسألة هي آية حدودية ؛ أعطت حدود الكيف، ورأى أن التعدد في الزوجات خاص بالأوامل ذوات الأيتام.

أما قضية لباس المرأة فقد أظهر فيها رأيا جديداً، إذ شرح الآية (٣١) من سورة النور من خلال نظريته الحدودية، وقسم الزينة إلى ثلاثة أنواع:

(١) زينة الأشياء: وهي إضافة أشياء لشيء أو لمكان لتزيينه كالديكورات والحلي والمكياج

(٢) زينة المواقع أو الزينة المكانية: كالحدائق التي تبقى على حالها دون أن نضيف إليها
 شيئا، وهذا النوع من الزينة هو المقصود في الآية (٣١) من سورة النور.

٣١) الزينة الشيئية والمكانية معا.

ومن الزينة المكانية جَسدُ المرأة كله، وينقسم إلى قسمين: قسم ظاهر بالخلق كالفهر والبطن والرأس والرجلين، وقسم غير ظاهر بالخلق أي أخفاه الله في بنية المرأة وقسميمها، وهو الجيوب، والجيب من قولنا (جبث القميص) أي قورت جبيه والجيب هو فتحة لها طقتان لا واحدة؛ لأن الأساس في (جيب) هو فعل (جوب) ويمني الحرق في الشيء. وعلى همذا الفهم يشرح السيد المؤلف الجيوب في المرأة بأن لها طبقتين مع خرق، وهي ما بين الشديين وتحتها، والإبطين، والفرح، والإليتين، فهذه عليها جيوب على المرأة تغطيتها تبعاً لقوله تعالى: (وليضربن بخصرهن على جيوبين) ولكن يمكن إيداء هذه الجيوب للثانية المذكورين في الآية المشار إليها، إلا جيوبين ولمن سترها. فالحد الأدنى المفروض على المرأق لباسها ورد في سورة النور ومو تغطية الجيوب المخفية، وقد جاء اللباس المتصم في سورة الأحرزاب (الآية 10)

ثم عدث المؤلف عن العلاقة بين الرجل والمرأة بنوعيها، الملاقة العاطفية والعلاقة الاقتصادية الاجتماعية، موضحا مفهوم القوامة في قولم تعالى: (الرجال قوامون على النساء) فين أن للقوامة علة عددة مذكورة في تتمة الآية، وهي التفضيل، أي القوة الفيزيائية، والنفقة أي القوة المالية الاقتصادية، وبلذهاب العلة يذهب الملول، وعليه يمكن أن تنتقل القوامة إلى المرأة.

ثم عرج على قضية العقد والطلاق، واعتبر الطلاق الشفهي لغواً، لأن الطلاق عنده لا يكون إلا عن طريق القضاء حصراً.

الباب الرابع في القرآن

وحو البساب الاخير في الكتساب وقد خصص فصله الأول لموضوع (الشهوات الإنسسانيسة)، فعرف الغرائز والشهوات على أن الأولى دخبسات غير واعيسة ذات منشأ فيزيولوجي بحت ، والثانية دخبات واعية ذات منشأ معرفي اجتماعي . وبيا أن الشهوات

الإنسانية هي أشياء متمكنة في سلوك الإنسان ، فيجب على أي نظام سياسي اقتصادي مبني على أسس إسلامية أن يأخذ بعين الاعتبار أمورا حددها الكناتب بمجموعة من النقاط أهمها : التجليد، والحوافز المادية ، والملكية الشخصية ؛ والمواد الخام؛ وعدم الإقراط والتفريط؛ والحنفية؛ والنظام المصرفي ؛ والحفاظ على البينة والمدالة.

ثم انتقل إلى آسس المقاهيم الجالية في الشهوات الإنسانية ، فتحدث عن نشأة المامير الجالية وتصدون عن نشأة بالمحايير الجالية وتصدون وترافقها مع المعرفة الإنسانية ؛ مفصدا في ذلك؛ ليتهي بالحديث عن مفاهيم الجال في الإسلام موضحا موقف الكتباب من الفنون، فرأى أن الكتاب لم يمنع فنون الكلمة لكنه انتقد ظاهرة عدم الالتزام في الشعر والأدب ، وسمح بالرسم والنحت ولم يمنعها مطلقا ، وكذلك الفناء بدليل استقبال الأنصار للنبي

أما الفصل الشاقي والأعير فقد صالح موضوع (القصص في القرآن)، وقد بدأه السيقاة منها ، فنوح (ص) هو أول بشر السيقاة منها ، فنوح (ص) هو أول بشر يوحي إليه وقد أرسل الله معه رسلاً من الملائكة ، وكان بجمل الوحي عنده يتضمن الإنذار والتقوى وهي الرسالة ، والرحمة وهي النبوة المشتملة على التوحيد وتعليم ركوب الماء والتبشير بالبنيان والاستقرار.

ثم انتقل إلى هود (ص) فبين طريقة الوحي إليه المشابهة لطريقة نوح (ص)، وهي إرسال رسل من الملاتكة المسياة بالنذر، وقد اشتملت رسالته على التوحيد والاستغفار والتوبة أما نبوته فهي تأكيد نبوة نوح (ص).

ثم بحث السيد المؤلف موضوع الأنبياء والرسل عموما ذاكرا اسهاءهم الواردة في القرآن مستنجا عددهم ، ثم تحدث عن الربور نبوة داود (ص) ثم أشار إلى النسب بين الأنبياء وذرياتهم .

الخاتمسه:

المسائل المستخلصة بما تم عرضه كمسألة تعريف الإسلام ، وفصل الذين عن الدولة ؛ وإسلامية الدولة المربية بالمنظور المعاصر ؛ وأزمة العقل عند العرب ؛ والعروبة والإسلام.

آراء الباحثين حول الكتاب:

لقد استمرضنا في الصفحات السابقة كتاب الدكتور محمد شحرور الضخم المسمى (الكتاب والقرآن _ قراءة معاصرة)والذي كتبت عنه أقلام عديدة في دمشق وبيروت والقاهرة ، ومن هنا يجدر بنا قبل الولوج في دراستنا النقدية لهذا الكتاب أن لتحدث عن أهم المحاور والنقاط التي أثارها أصحاب هذه المقالات مراعين تسلسلها الزمى قدر الإمكان :

(1) الأستاذ الدكتور نعيم الياقي:

لعل أول من كتب عن هذا الكتاب هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي في (الأمبوع الأدبي) ، إذ تحدث عنه مستعرضا منهجه وأبوابه وأطروحاته وأفكاره دون أن يعطي أحكاما نبائية ، يبد أنه وقف عند نقطتين هامتين اختلف فيها مع المؤلف ، فوضع أن كل حديث عن النعس القرآق بعيدا عن علمي أسباب النزول والناسخ والمنسوخ وعن مبدأ المصالح المرسلة هو حديث قليل القيمة ، ثم أشار الدكتور اليافي إلى أن الكثير من الأحكام والتستوج بحاجة إلى إعادة نظر أو إنعام من قبل المؤلف . . . ثم اعتدر عن المجالة التي حددت عمله ؛ آصلا أن يعود ثانية إلى الكتاب ليمنحه ما يستحق من المجالة التي حددت عمله ؛ آصلا أن يعود ثانية إلى الكتاب ليمنحه ما يستحق من أسبغها الدكتور اليافي على الكتاب، وقيد ناقشته ذات مرة بهذا الأمر، فأجابني بقوله : ((إنها صدمة المفاجأة))

(٢) الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي:

أما عِلة نهم الإسلام فقد نشرت عدة مقالات حول هذا الكتاب ، كانت أولاها

للدكتور عمد سعيد رمضان البوطي، وخلاصتها يدل عليها عنوانها: (الخلفية اليهودية لشعار قراءة معاصرة)، وفيها يشن هجوما على الكتاب مُعَمَّماً وموجزا، مدينا ومتَّهاً بالتدجيل والكذب والمبث المخزي والتهاشي مع التعليات الخفية لحكهاء صهيون، رائيا أن البغية الحقيقية لأصحاب القراءات المعاصرة أن ينفصلوا عن الاسلام ويفصلوا المسلمين عنه (۱) . . . وقد كنا نرغب من المكتسور البوطي أن يفنَّد أدلة المؤلف وحججه، ويناقش أطروحاته التي جعلته يفتح أبواب الانهام والإدانة ؛ لا أن يكتفي بسؤق أمثلة مجنزاة مغلقا باب الحوار، ابل مغفلا اسم الكتاب والمؤلف!!

(٣) الدكتور شوقي أبو خليل :

ولم يكن الدكتور شبوقي أبوخليل أكثر صراحة ووضوحا في مقالته: (تقاطعات خطرة في دروب القراءات المعاصرة)التي نشرت كذلك في نهج الإسلام (۲۰۱۰، وكان تكرارا للدكتور البوطي، بل أشد تعميا ؟ تاركا نهج المناقشة العلمية ليكتفي باقتطاع أمثلة وأنموذجات أراد منها إثبات ما سياه بالتطابق التام بين كتب تحمل شعار قراءة معاصرة، ولم ينس أن يكيل الانهامات والإدانات التي تجعل من الكتباب تنفيذا لوصية

(٤) الدكتور نصر حامد أبو زيد :

تم نشرت بجلة الهلال ثلاث مقالات دار فيها حوار هام بين الأستاذ الدكتور نصر حامد أبو زيد؛ وبين مؤلف (الكتاب والقرآن) . يري الدكتور أبو زيد في مقالته الأولى المساة (٢٠٠) ، (لماذا طغت التلفيقية على كثير من مشروعات تجديد الإسلام) أن قراءة الدكتور عمد شحرور هي قراءة تلوينية مغرضة اتسمت بثلاث خصائص:

ـ الأولى أنها قراءة تسمى إلى التلفيق بين طرفين أحدهما صلب ثابت وهو العصري من منظور تلك القراءة ، والثاني رخو ومتحرك يمثله القراث الإسلامي القرابل للتشكيل وإعدادة التأويل ليوافق الأول وينطق بكل صايريده . وهذه الخصيصة تمثل الغرض المفروض بشكل قبلي على الظاهرة موضوع الدرس ، ولذلك فالقراءة مغرضة أيضا . والخصيصة الثانية هي أن هذه القراءة غير تاريخية ، تغفل متعمدة مسألة المختلاف

السياق التاريخي بالمعنى الاجتهاعي والثقافي لكل من الطرفين موضوع القراءة. ــــ أما اخصيصة الثالثة فهي أنها قراءة تلوينية بسبب إهدار التاريخية وتحكم الغرض المسبق بآليات القراءة ، ومن ثم انحرافه بها عن القراءة التأويلية إلى القراءة التلوينية التي تستنطق النصوص اللبينية بكل جليد يكتشفه الآخر الغربي لتخلير النفس وتنامي التخلف .

وفي الإجابة عن السؤال الذي طرحه في المنسوان يؤكد الدكتور أبو زيد أن كل مشروعات التلفيق والقراءة العصرية تتزامن بطريقة أو بأخرى مع مرحلة من مراحل أزمانسا في طريق اللحاق بالتقدم ، والكتاب هو تعبير عن الأزمة التي عاشها الواقع الإسلامي في السنوات العشر الأخيرة .

ويُمتم الدكتور أبو زيد مقالته بحكم نهائي يقول فيه (٢٠٠): ﴿ إِنَّ الكتاب في النهاية يكاد يعلن عن إفلاس كل المشروعات التلفيقية فالإسلام لن يتجدد بالطلاء الزائف من هنا أو هناك بل بالفهم العميق لتاريخيته . . . ولن يتحقق هذا الفهم بأن نكون عالة على عقول الأخرين ومواتدهم بل بالمشاركة الحقة في صنع التقدم . . وهذا الأمر . . لا سبيل إليه إلا بتحرير العقل من عبادة النصوص . . وهل يتحقق ذلك إلا بصد أن يتحرر الإنسان العربي من المعوقات الاقتصادية والاجتهاعية والسياسية التي تماضه . . . ٩

(٥) الدكتور محمد شحرور :

ويعد ذلك نشرت الملال مقالا بعنوان: (حول القراءة المعاصرة للقرآن) للدكتور محمد شحرور ردًّا على التعلق السابق للدكتور نصر حامد أبو زيد (١٠٠٠) ، ونحن نطن أن هذه المقالة لم يكتبها الدكتور شحرور نفسه ؛ وإن سميت باسمه ، وإنها الكاتب هو الدكتور جعفر دك الباب الذي قدم كتباب الشحرور وشارك في صياغة أحد فصوله (١٠٠٠) لما في هذه المقالة من إشارات توحي بذلك (١٠٠٠) المهم أن صاحب المقالة ولنفرض مؤقتا أنه الدكتور نصر أند اجتزأ من المكتاب نصوصا مبترة ، وأنه صنف الكتاب عم القراءة التواينة المغرضة دون أن يحدد

مواصفات التولينية غير المغرضة ؛ ومواصفات التاويل المنتج ، ثم يتهمه بأنه أخطأ حين اعتبر أن المسخف نص من التراث ، وبأنه ينتمي إلى الرأي التاتل بأن هذا المسخف هو من عند الله ، ولكنه مرحلي ذو سباق تاريخي زماني ومكاني . ثم يصخع ما سيّاه علمالطات ، فيتحدث عن نظرية الوجود الإنساني التي غُرَّحت في كتابه ، وعن حدودية الشريعية . ويرى من نَمَ أن اللكور نصر أخطأً ودمج النص الإلمي مع التراث والتريخ وأغفل خاصتي النشابه والحدود . ثم ينهي المدكور شحرور مقالته بفقرة مهاما أخرير المقمل العربي) يقول فيها : «حا الناقد إلى تحرير الإنسان من الموقات الاقتصادية والاجتماعية والسيامية التي تحاصره ودعا إلى ثورة شاملة . . . هذه التعابير والمسلحات المكررة في كل مهرجان خطابي وفي كل مناسبة سيامية واجتماعية واجتماعية عمدا المكرية والسياسية والمدكساتورية تحت هذا المسمرة (۱۲)».

(٦) الدكتور نصر حامد أبوزيد:

بعد أن اطلع الدكتور نصر حامد أبوزيد على الرد السابق كتب مقالته الثانية (۱۷۷):
(المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية)، واستحسن في البده استجابة السيد
المؤلف، وتجاوز بعض العبارات ذات الهجوم الشخصي، ليركز على الحلاف المنهجي
والفكري الجوهري بينه وبين الدكتور شحرور، وهو مسألة «التاريخية»، فوضع مفهوم
التاريخية في أن الإنسان كائن تاريخي يقع فعله في التاريخ، ويتشكل بالتاريخ،
ويتمثل الفعل الإلهي في التاريخ في إرسال الرسل، وتنزيل النصوص الدينية، دون أن
يكون هذا الفعل الإلهي تجاوزا لقوانين التاريخ، أو إلغاء لها، وذلك لأن الإنسان طوف
في هذا الفعل، والنصوص الإلهية رسائل من الله للإنسان، مهمتها تصديل مساره،
وهو الكائن الاجتهاعي التاريخي - هي للحددة أساساً لشيفرة الرسالة واليتها، ومن هنا
يمكن القول بأن النصوص الدينية هي نصوص تاريخية الدلالة، الإمكن استنباط
يمكن القول بأن النصوص الدينية هي نصوص تاريخية الدلالة، الإمكن استنباط

ثم وضع المدكت ور أبوزيد معنى القراءة التلوينية المغسرضة بأنها القراءة التلوينية المغسرضة بأنها القراءة التي تتجاهل السياق المتبع للدلالة، وتقفز إلى إضفاء إيديولوجيتها الخاصة زاعمة أنها المدلالة التي تنطق بها المصوص، وإخضاع التأويل الأخسراض نفعية مبساشرة حساصة. أما القراءة التأويلينية المتبجة فهي القراءة التي تستنبط السدلالية من خلال العودة إلى السياق، وتتقل انتقالا هادتا من الدلالة إلى المغزى، ويُنهي من خلال العودة إلى اللمزيز على عور الاعتراض ذاكراً أن ((العودة إلى الر اث والنصوص لاكتشاف ماسبق اكتشافة تعبير عن العجز العقلي والكسل الذهني، وتلك حالة تساهم في تثبيت حالة الركود العامة التي نعيشها، ولذلك دعونا إلى التحرر وتلك حالة النصوص، وتحرير الإنسان من كل مايكبل حركته وما يعوق نشاطه الإبداعي وهي الدعوة التي شاء شحروراً "أن يسخر منها رابطاً بينها وبين الأنظمة الشعولية . . . (۱۹))

(٧) الأستاذ سليم الجابي.

ثم صدر في دمشق كتاب أراد صاحبه أن يبرد على كتاب الشحرور، وهو الأستاذ سليم الجابي الذي وضع لكتابه عنوانا ظريفا هو:

((القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحرور مجرد تنحيم ... كذب المنجمون ولو صفّه المعاصرة للدكتياب اتهم الأستاذ أجابي المؤلف بأنه تهجّم على السلف وسفّه آواهم، ثم أشار إلى أنه نقض كل ما قدّمه المؤلف من أدلة قاتلا: ((وسلاحي في هذا كله مقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، وتفاضيت عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي والتواء أساليه)) ٢٠٠١كيا ردّد كثيراً أن أقوال المؤلف هي أقرب إلى الظن والتنجيم، وأكد أن الله قد أحيط عمل الدكتور شحرور، ثم ختم مقدمته بعبارات أطرف من العنوان قاتلا: ((والأيام بيننا ولكل حادث حديث)) ٢٠٠٠

والحقيقة أن ما أشار إليه الأستاذ الجابي من تسعيه المؤلف لآراء السلف وسطحيته وتنجيمه وصعفه اللغوي . . . يتعليق على ردّه هو تماما ، فلقد انهم (الجابي) بعض المفسرين بالغفلة وعدم الفطنة في الصفحة "، وبدّت مظاهر التسطح في رده في أنه استطاع أن يتقض النظرية المعرفية الإنسانية التي قُدِّمتُ في القراءة المعاصرة مدليل ساطع قاطع هو أن الدكتور شحرور مُدُين على التدخين! أما لفته المستخدمة في الرد وفي تفسير نصوص القرآن ففيها من السقم والفحش في الخطأ مالا يجدر أن يتسرب إلى لفته رجل بحاول أن يفسر نصوص القرآن اللغوية، إلا إذا فَهِمَ على نحو آخر سرّه تفاضيه عن سطحية الدكتور شحرور وضعفه اللغوي. همن مقومات لعة السيد الجاي

((وأنكم مأمورين بذلك. (١٦٠) كان بيسها وبين مقدمة السورة ارتباطأ عضوياً ممنوياً ١٠٠٠ . والنبأ يعني الخبر الصادق فو الشأن العظيم (١٦٠ ـ كونها اسان لشخصية واحدة (١٦٠ ـ فلو كان الفرقان شيء والقرآن شيء أخر (١٦٠ ـ البشارة التي وعد الله بها بنو إسرائيل (١٦٠) . ١٠ وعد الله بها بنو إسرائيل (١٦٠) . ١٠ قد وظهر الظن والتنجيم عند الأساذ الجابي في تضيره (حم) على أنها اختزال الاسمير من أسهاء الله الحنيى، هما (حيد عبد) (١٠٠ فهل مختلف هذا عن الظن والتنجيم في شيء ؟! وإلا فلهاذا تدل الحاء على الحميد ولا تدل على المحجيم في المجيد ولا تدل على المحجيم في المحجيد ولا تدل على المحجيد ولا تدل على المحجيم في المصبحي الصالح برحمه الله سمن مثل هذه الأقوال من التخرصات والظنون وتأويلات شخصية مردِّها هوى كل مفسر وميله . (٣٠ وأخيراً جدير بنا أن نشير إلى ما هو أشاد ظرفاً وطرافة في كتاب الأستاذ الجابي، وهو وأيه القاضي بأن علم القرآن فوق علم البشر جيمهم وحتى يوم الدير . . وأن بيان القرآن على الوحه الصحيح بيده مقالدُه سبحانه وتعلى، وأنه سيكشف على مافيه أول بأول . . .)) (١٦٠)

فها دام الأمر كذلك كيم استطاع الأستاذ الحالي أن يفسّر عددا كبيرا من الآيات جاعلاً من تفسيره حجة دامغة على كثير من القضايا؟ وكيف بني نقاشه وبراهيمه وتوصّل إلى هذا الرد؟ أنراه التاييد والإلهام من الرب؟أفيكون الإله قد اختصه دور سواه جذا الفضل وذاك الكشف؟!!

أجل . . فلقد أشار في المقدمة إلى أن الله أيده ((في هذا الرد تأييدا عجيبا))

.....<u>Lålale</u>

وكذا قال أيضا: ((هـذه الأمور والملاحظات وجَهني إليها ربي بفضلٍ خـاص منه . ويختص بفضله من يشـام من عباده، وقد كشف عليّ أســاً ستــة تضمن قوله . . .)) (1810ع

(٨) الأستاذ محمد شفيق ياسين:

ثم عادت مجلة (نهج الإسمالام) ونشرت ثلاث مقالات متنالية هي قمراءة نقدية في مؤلَّف (الكتاب والقرآن) للأستاذ محمد شفيق ياسين .

وقد وقف في مقالته الأولى ٣٠٠ على أمور محددة ليست عظيمة الأحمية إذا ماقورنت بكثير من القضايا الحساسة جداً التي طرحها مؤلف (الكتباب والقرآن). فكان مما اعترض عليه الأستاذ ياسين تقسيمُ الآيات المتشاجة والمحكمة، وتفسير السبع المثاني، وبعض المفردات والصطلحات.

أما مقالته الثانية (١٠): (الحدود في الإسلام) فقد حاول فيهما أن يعالج قضية من أهم قضايا الكتاب وهي مفهوم الاستقامة والحنيفية التي أدت إلى مسألة الحدود بالتذرع بعلم الرياضيات، وهذه القضية أعـدها أجرأ ماطُرح منذ بداية عصر النهضة حتى الآن، لِمَا يَرتَب عليها من نتائج، كمسألة لباس المرأة، وإن لم يُشِرُ الأستاذ ياسين إلى ذلك.

وفي مقالته الثالثة (٢٠٠ عالج موضوع السنة، ووضح فَهَمَ المؤلِّفِ لهَا، ثم أراد أن ينقض فيها كل ماطرحه المؤلف، وخاصة تضريقه بين النبوة والرصالة، وفهمه لها، وفي فرضية الطباعة المتصلة والطاعة المنفصلة وحاول في ذلك كله أن يقدم التصنويب فيها اعتقده خاطئاً، شارحا مفهرم السنة وما يتعلق بها بالاستناد إلى التراث السلفي مما ورد في الفقه والتاريخ الإسلاميين، و إلى شرح بعض المفردات لغوياً.

....(17)....

(٩) الأستاذ طارق زيادة

آما عجلة (الماقد) فقد نشرت مقالا لملاستاذ (طارق زيادة) حول (الكتاب والقرآن) بعنوان (طرافة في التقسيم وغرامة في التأويل) (٣٠٠ . وقد وافق الأستاد زيادة على صحة النظرية البيانية التي يستد إليها المؤلف القبائلة بعمدم وجود مترادفات بين الألفاط مل متباينات، ولكسه وجدها غير كافية وحدها لقراءة معاصرة للقرآن الكريم عددًا لذ أسبانا حسة .

الأول: أن هذه النظرية ليست جديدة ولا تحعل من القراءة قراءة معاصرة، والمؤلف عندما يمتش بين مقاصد اللغة عن التباينات ضمى المترادفات من الألفاظ فهو يتامع المنهجية الفكرية السلغية نفسها تحت غطاء رقيق مى الحديث عن العلم المادى والحدل والانفجار الأول

الثاني: أن المؤلف يبي تصبيره لله والرجود والإنسان على مذهب أحادي هو الألسنية ، قائلا إنه اطلمّ على آخر ما توصلت إليه ، دون أن يشرح لنا ما توصلت إليه ، ومن ثُمّ فهذا البهج ليس كافيا لتفسير حقائق الوحود الكبرى .

الثالث. هو عياب الخلفية الفلسفية عن الكتاب مع تأكيد المؤلف لأهمية الفلسفة. وذلك بسبب عدم تعمق الكاتب في المفاهيم الفلسفية.

الرابع: أن المؤلف لم يستند إلا نادراً على مراجع تسوّع ماذهب إليه، وكان في معظم مواقفه الفكرية تقريرياً دون أي تعليل .

الخامس: أن المؤلف أعطى لبعض الألفاظ والكلهات والتعابير تفسيراً قسرياً غرائبيا ليتلاءم مع وجهة نظره العلمية.

ثم ختم الأستاد زيادة مقالته قائلا (٣٧) : قواعتقد أن مثل هذا الخطاب . . لا يدمع العرب والمسلمين للي خدلق تيار فكوي نقدي عصري جديد يكون أساسا لخروجهم من مستنقع التخلف إلى آفاق القرن الحادي والعشرين "



المنهج والأسس المتمدة في القراءة المعاصرة

مادُمُنا قد أشرنها بدايةً إلى أننا سندرس هذا الكتاب مركّزين على منهجه، فلابد إذن من إيجاز بنود هذا المنهج رغم طولها كيا عُرضَتْ من قِبَل المقدَّم الدكتور جعفر دق الباب، ومن قِبَل المؤلف نفسه:

قال المدكتور جعفر تحت عنوان «المهج المدي تبناه المؤلف»: إنه تبنى المنهج التاريخي العلمي المستنبط من اتجاه مدرسة أبي علي الفارسي التي بلورها ابن جِنّي في الحصائص، والجرجاني في الدلائل ومن جوانب نظرية ابن جني كها رآها:

. الطلاقة من منطلق وصف البنية اللّغوية وصفاً تطورياً ودراسة الأصوات وأنواع الانتقاق. الاشتقاق.

ـ اهتهامه باكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي مؤكّدا نشأة اللغة في أوقات متلاحقة ومحافظتها باستمرار على اتساق نظامها .

بحثه في القوانين الصوتية العامة المنبثقة عن الحصائص الفيزيولوجية للإنسان.

أما بعض جوانب نظرية الحرجاني كها رآها الدكتور جعفر فهي:

.. انطلاقه من منطلق وصف البنية اللغوية وصفاً تزامنياً وربطُها بالوظيفة الإبلاغية . .. اهترامه ماكتشاف القوانين العامة للنظام اللغوي وتأكيده لارتباط اللغة بالتفكير.

ثم عرض بعد ذلك المبادىة التي يقوم عليها المنهج العلمي التاريخي فكان

- (١) التلازم بين النطق والتفكير ووظيفة الإبلاغ منذ بداية نشأة الكلام الإنساني.
- (٧) تدرّج التفكير الإنساني في اكتباله وتطوره من المشخص إلى المجرد، وكذَّلك النظام اللغوى الموازى له . .
 - (٣)انكار الترادف.
- (3) النظام اللغوي يؤلف كلا واحداً، وتشكل مستويات البنية اللغوية فيه علاقة تأثير متعادل فياستها.
 - (٥) الاهتيام بالعام المطرد دون إهمال الاستثناءات.

ثم راح الدكتور حعمر يتحدث عن مشأة اللعة الإنسابية واستخداماتها وصفاتها العدامه، كوحدة البنية التشريحية لجهاز المطق، ووحدة طرائق التعكير، والشزوع الاجتهاعي، ثم أخذ يتحدث عن علم اللسانيات وبجال دراساته . . . ٧٠٠

لقد آثرنا تلخيص استعراضات المقدّم على طومًا لنطرح بعد ذلك بعض الأستلة إلى لا شكّ جالت في ذهن القارىء:

(١) ما علاقة الكلام السابق بتقديم منهج كتاب يدرس نصوص القرآن ؟ وهل يشكّل ذلك منهجا لعبويا ؟ ثم كيف يضع عنوانا عن المنهج اللغوى المتبنى ثم يدور بالشاري، في حديث عن نشأة اللغة وعن أصبواتها وعالاتها بالبوعى الإنساني والصفات العامة للغات الإنسانية والبنية التشريحية لجهار النطق؟

بل السؤال الأهم لم تحضد هذا الشتات الذي يرهب القاريء في مقدمة الكتاب دون أن يكون له صلة مباشرة بالكتاب أو مهجه المتبع ؟

- (٧) وأمر آخر بجب أن يُذكر ههنا وهو أن عور نظرية عبدالقاهر الجرحافي أصلا لا يتجلّ فيها ذكره المقدِّم ؛ بل يتجلّ في نظرية النَّظَم التي يدرس من حلاها الدلالة الناتجة عن التركيب النحوي وعلاقات التأثير بين رواسله وابنيته الداخلية ، فعده أن المفردة لا تأخذ دلالتها الحقيقية وامتيازها إلا في سياقها ؛ الدي تتفاعل فيه مع بنى التركيب ، ولا قيمة لها حارج هذا السياق . . فهل ينا تُرى مُثِبّت هذه النظرية في الكتاب ؟
- (٣) أما ابن جني فقد كان اهتهامه منصباً على علم التصريف، فحاول أن يضع الأصول الكلية فلذا العلم، وكان يُعنى بالقياس عناية فائقة . فهل يا ترى استفيد من علم الصرف في فهم مفردات الآيات وبنائها الصرفي والمعنى الذي يضفيه عليها ؟ لا يحق لنا أن نجيب الآن على هذه الأسئلة وتلك، فلابد من دراسة الظواهر أولا وتحليلها، فهي التي ستعطينا التائج التي تستطيع أن تفسر لنسا كثيرا من هذه النساة لات.

_ ولم يكن المؤلف مختلفا كثيرا عن القدم في توضيح منهج الكتاب، وقد تحشّما عن عناء الصبر والجلّد ونحن نقراً تحت عبارة وإن المنهج المتبع هدو ما يلي " كلاماً مبعثراً عن العلاقة بين الوعي والوجود المادي، ودعوة إلى فلسفة إسلامية مماصرة، وأنّ الكون مادي والعقل قادر على إدراكه، وتدرج المعرفة الإنسانية من التفكير المشخص إلى المجرد، والنظرية العلمية القائلة أن الكون نتيجة أنهجار هائل، وأنه لم ينشأ من عدم بل من مادة أخرى إلى آخر هذا الكلام الذي يبهر العيول والأبصار ونوحزها على النحو التالى :

- (١) مسح عام لخصائص اللسان العربي.
- (٢) الاعتباد على المهج اللغوي للفارسي المتمثل بابن حنى والجرجاني.
 - (٣) الاستناد إلى الشعر الجاهلي.
 - (٤) الاطلاع على آخر نتائج علوم اللسانيات وإنكار الترادف.
- . (٥) الاعتباد على معجم مقاييس اللغة لابن فارس بشكل أساسي دون إغفال. بفية المعاجم.
 - (٦) صلاحية الإسلام لكل زمان ومكان.
 - (Y) قابلية كل ما جاء في القرآن للفهم.
 - (A) احترام المؤلف عَقْلَ القاريء أكثر من احترامه لعواطفه.

ولا بد أن نضيف على هذه البنود تأكيدات المؤلف الصارخة لاتساعه النهج العلمى الموضوعي؛ واعتباده المدقة المتناهية والإكبار العظيم لعقال القاريء، ويمكنما أن نستمر بعض عباراته المتناثرة في أنحاء الكتاب مثل:

- _ دسيجد (القارىء) فيه احتراما شديدا و إكبارا عظيها لفكره وعقله
 - _ «كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي. . (⁽¹⁸⁾
 - ـ "إن الأخلاق الإسلامية تلزم الإنسان أن يتحلَّى بالأمانة العلمية.
 - ـ المنهج المقترح في معالجة الكتاب والقرآن معالجة علمية ٤١٦
 - _ قوضعتُ منهجاً علميا في فهم الكتاب(١٤٦). . . ١

_ دوقة المصطلح في الكتباب والمصطلحسات المواردة في الكتباب تسرقى ' إلى أدق المستويات العلمية صابقا وحاليا واعتقد في المستقبل أيضا . . (22) _ وإننا مقيدون فقط بقواعد البحث العلمي والتفكير الموصوعي وسالأرضية العلمية في صمنا . (22)

إن هـذه الأسس المعتمدة في الكتباب ستكنون نصب أعيننا ونحن ندرس هـذا الكتاب، وسنجعلها المائر الذي يهدينا في مناقشة أطروحات الكتاب ومعالجة قضاياه.

خصائص اللغة العربية

سنمالج في هذه المسألة مجموعة من القضايا الجزئية ؛ نستقري يها دعامةً رئيسية من دعائم منهج الكتاب، وهي خصائص اللغة العربية التي اعتمدها، ونرصدها من خلال ثلاثة جوانب، جانب نحوي وآخر معجمي وثالث صرفي، باعتبار أن خصائص اللغة العربية تتمثّل في علومها وأنظمتها .

(١) يرى الباحث الكريم أن العرقان هو غير القرآن ويأتي سآية يجعلها دليلاً على . ذلك تقول : (شهـر رمضان الذي أُنْزِلَ فيـه القرآنُ هدّى ' للشـاس وسيناتٍ من الهدى والفرقان) (١٠)

و يملن قائلاً : قويها أن الفرقان جاء معطوفاً على القران يُستنتج أن الفرقان . غير القرآن، ١٧١

وهنا لايسعنا إلا أن نصود إلى منهجه القياضي بمسح عيام لخصيائص اللغة المرتبة؛ لعلنا نفهم معنى كلمة المسرة فكلمة الفرقان ليست معطوفة على القرآن أصلا؛ لأنها مجروة بالكسرة لعطفها على المدى ، أما كلمة (القرآن) فهي مرفوعة بالضمة لنيابتها عن الفاعل . وتنابعية المعطوف للمعطوف عليه في الحكم الإعرابي يعرفه تلاميذ المادة إلى المداونة المعطوف عليه في الحكم الإعرابي يعرفه تلاميذ

......<u>£ålale</u>

ثم إن واو العطف أصلاً لا تختص بعطف التغايرات والتباينات، وليس وجوما أن يكون المعطوف شيئا غير المعطوف عليه أو خالفا له: كما فهم المؤلف وبنى على هذا العهم المغلسوط أمسورا كثيرة وتسائع خطيرة، فسالأصل أن واو العطف تفيسد مطلق الجمع، ولها حمسة عشر حكماً أحدها أنها تعطف الشيء على شبيهه في المعمى، كقول الشاعر عذي بن زيد العبادي:

> فقدَّمت الأديمَ لراهشيه وأَلْفَى ' قولِما كذباً ومَيْنا فالمَّنَ هو الكذب نفسه والعطف للتوكيد .

(٣)ويقرر السيد المؤلف، حين أراد شرح تسمية القرآن، أنها من فعل (قرن) ويقول:
 «والأساس في اللسان العربي هو فعل قرن، عمند ابن فارس نرى أن فعل (قرأ) اشتق
 من فعل (قرن)، ومن هنا جاء معنى القراءة عند العرب. . . . ، ١٩٠٥

ولا شك أن القاري، العادي سيقتنع غاما، ولن يجرؤ على خلاف ذلك معد أن أرهبته عبارات مثل (والأساس في اللسان المربي . . . فعند ابن فارس .) والحقيقة أن الأستاد الدكتور شعوور ينسب إلى ابن فارس صالا عِلْمَ له به ، وما أمّ يقله في يوم من الأيام، والغريب حقاً أن يتجرأ على تزييف أسر لا مجتاج التوثّق مس صحته إلى أدني جهدا، فهدا، مهدا، مهدا، مهدا، مهدا معالم اللفة بين أيدينا وهذا معجم المقايس لا نجده يقول إن (قوأ)

(٣) أما القضية الشالشة التي نقف عليها ههنا فتتجل في أن السيد المؤلف يقبر أن ((البركة في اللسان العربي تعني التكاثر والتبوالد وتعني التبات . . . ووصف الكتاب بأنه مبارك يعني ثبات النص وبمعنى الثبات جاء قوله (تبارك الله) أي ثبت ولم يتغير . . .)) (١٠٠، هذا الكلام من الناحية اللغوية فاسد تماما ، ويدل على عدم المقددة على قراءة المعجم والجهل بعلم العرف ، إذا اخترنا احتهال عدم التحمد، فالبركة في اللغة العربية لاتعني الثبات أبدا ولم تعنها قط ، إنها الثبات للبروك لا البركة ، ولا أدري كيف ينسب الباحث الكريم كل شيء إلى اللسان

.....(٧٧).....

العرب؟ فالبركة في المعجمات اللغوية جميعا تعني الياء والريادة والكترة في الخير "" في بإنها معجم مقاييس اللغة لإبن فارس ___ الفتي ادعى السيد المؤلف أنسه اعتمده على نحو أسامي _ يعطي معنى النهاء والزيادة ، وأما معنى الثبات فهو من الفعل برك يبرك بروكا ، وهو - والعفو متكم _ يُقال للبعير، ومعناه استناخ ، كها تذكر كل المجهات بها فيها المقايس .

وفي الشعر: وإنَّ مركتُ منها عجاساة جِلَةٌ بمختبة أجل العفاس ويرُوعا و (تبارك الله) معناها في اللغة: تقدّس وتنزّه وتطهّر، وتنصّ المعجات كلها على ذلك حوفيا، أما القول بأن (تبارك الله) معناها: ثبت ولم يتغير، فهذا معنى غير موجود في اللغة المرية إطلاقا، وهو معنى لم يأتِ به إلاّ السيد المؤلف، فلهادا ينسبه إلى اللسان العربي ولا ينسبه إلى نفسه؟

أما كلمة (مبارك) فلا تعني ثبات السص كها زعم، فهي اسم مفعول من المعل (بارك)، وبدارك الله الشيء: أي وضع هيه البركة، وهي عبدارة المعجم، وفي الشعر يقول الراجز:

بارك فيك الله من ذي ألِّ

فالمعنى الذي يحمله (بارك)مستقل غاما عن معنى (برك) ، لأن الألف المزيدة في الأول أفـادت الإغناء عن المجـرد ، أي أكسبت الفعل معنى جــديــدا لإعــلاقة لــه بالفعل المحرد الأصلى .

فأين اختفى علم الفارسي وابن جني وما أرفّبنا به المؤلف في مقدمته؟ وأبر مازعمه من اعتهاد على خصائص اللغة العربية وعلى معجم المقاييس واستاد إلى الشعر الجاهلي؟

un()vr

mananan <u>Lålale</u>

المنهج العلمي واحترام عقل القاريء:

ــ ثمة أفكار يطرحها المؤلف تناول مسائل هامةً وكبرة جدا تختص بعلم الاتربولوجيا، سنعالج أنموذجا منها، لنرى كيف بحاكمها ويرهن على صحتها، وتُثَيِّن مدى تطبيقه لمنهجه العلمي والموضوعي المحترم لعقل القاريء.

يرى الباحث الكريم أن هاك جنساً بشرياً وجنساً إبسانياً ، وآدم هو أبو الجنس الإنساني لاالبشري، والدوح هي التي حوّلت البشر إلى إنسان، أي نقلته مس المملكة الحيوانية إلى كائن عاقل واع، فقبل آدم ((كان تمة صنف من المملكة الحيوانية يدعى البشر، شم اصطفى الله آدم وزوجته من ذلك الصف (إنّ الله اصطفى آدم..) لقد نفخ المله الروح في البشر فتحول إلى إنسان وتطور وتقدم، ولم ينفح الروح في القرود فيقت كما هي ...) (١٠)

وهنا لابد أن يتسماءل القاريء عن الكيفية التي توصل بها السيد المؤلف إلى هذه الأفكار المهمسة ، وعن الأدلمة والبراهين التي اعتمدها ، دون أن نشير إلى فرضية داروين ومن بعده في أصل الأنواع ، مادام المسيد الكاتب يقرأ ذلك من خلال نصوص القرآن .

لقد استند المؤلف في رأيه حول الفصل بين الجنس البشرى والجنس الإنساني إلى دليل صابعاه دليل، وهو أن كلية الطب تسمى كلية الطب البشري لاالإنساني، لأنها تدرس الإنسان نصفته كاتنا حياً مشابها لبقية المحلوقات، وبالقابل هناك علوم تبسمى الملوم الإنسانية لا البشرية لأن الإنسان هو الذي أوجدها، كالقانون والسياسة والآداب والفلسفة . . . "" أ" أ

لاشك في أن هذا الكلام الإمثل براهين علمية ، ولا أدلة عقلية ، ولاعلاقة له أصلاً بأي منهج علمي ، وهو من ثم الإبحل أي احترام لعقل القاري، وفكره ، إلا إذا اعتبرنا أن التصورات والاقتراضات المتغيلة هي مس الحقائق العلمية ، أما الآية التي

أوردها السيد المؤلف وكتأمها شاهد على أن الله اصطفى آدم من المملكنة الحيوانية وهي قوله عز وحل: (إن الله اصطفى آدم) فقد بترها ولم يكملها وهي كاملةً:

(إن الله اصطفى آدم وسوحاً وآل إسراهيم وآل عمران على العملين)**، وهي واضحة الدلالة مهل كان موح أيضا وآل إبراهيم وآل عمران في المملكة الحيوانية المسهاة بالبشر، ثم اصطفاهم الله من ذلك الصنف؟!

إل إيراد الآية كاملةً يكشف عن فكرتها ومعاهـا الحقيقين، ومن ثم لاتصلح للاستشهاد على فكرة السيد المؤلف التي افترضها من خارج السياق القرآني.

ونصيف إلى ذلك أن هناك آياتٍ صريحةً توضع نشأة الإنسان بحلاء يتهي معه أي شك، فهو إذا ادعى أن الإنسان نشأ من البشر ألحيواني عاذا سيفعل سالإيات الأخرى التي تصرّح بنشأة الإنسان مثل: (ولقد حلقا الإنسان من صلصال من حماً مسندن الناء

(وبدأ خلق الإنساد من طين)(١٥٠)

فدلالتها واضحة ، والحديث بيها عن الإنسان لا السر، فيا الأمر إذن؟ أهلا يحق لنا بعدُ . . أن نعرف طريقته في استقراء القرآن؟ بل إن الطرفة الأكبر نجدها في مقدمة الكتساب الأولى ، وهي الادعماء بأن الكساتب انطلق من فهم جسديسد لمحنى ترتيل القرآن ، والذي يعني الترتيب والنظم للموضوعات الواحدة الواردة في آيات عتلفة من القرآن في نسق واحد كي يسهل فهمها ، بيل إن السيد المؤلف حعل (الترتيل) قاعدة أساسية من قواعد التأويل التي وضعها ، ونحن لا تريد أكثر من هذا ، فلهاذا تجاهل الكيات السابقة ولم يطبق فهمه للتربيل كيا أوهمنا ؟!

ثم إن هناك آية ثالثة تقول: (قل إنها أنه بشر مثلكم يسوحي إليّ أنها إله كم إله واحد) ١٩٠٧ فهل يعقل أن يوحى إلى كائن بشري هو صنف من المملكة المذكورة لما يصمح إنسانا بعد؟

ولماذا لم يذكر المؤلف هذه الآية على المرغم من فهمه لمعى الترتيل؟ ولا نظن أنها جاءت مي خارج القرآن؟!

ـ فأما مرحلة آدم الأول فهي مرحلة تقليد أصدوات الحيوانات والطبيعة ، وقد عبر عنهـا القرآن حسب وأي المؤلف بقول. * (وعلم آدم الأسهاء كلهـا ثم عـرضهم . . . صادقين)٧٩٧

ويفسر التعليم هنا أنه يعني أن آدم أصبح يميِّر بواسطة الحواس، ويقلّد بواسطة الصوت، كيا يفسر كلمة آدم بأنها جنس البشر وقد انتصب على قـدميه، وأصبح جاهزا لعملة الأنسنة .

_ وأما مرحلة آدم الثناني فهي مرحلة طهور التقطيع الصنوتي بنواسطة فعل الأمر، فمثلا:

تكرار : خَرْخَرْ فعل الأمر : حَرْخِرْ. وقد جاءت هذه المرحلة في قوله تعالى (قال ياآدم أنبثهم بأسهائهم تكتمول) ١١٠٠

ويفسر الآية بها يتناسب مع المرحلة المذكورة، ويرى أنه في هذه المرحلة مذا البشر

يصبح إنساناً، ثم يشرح جنة آدم ويحدد مكانها، فهي في المنطقة الاستوانية من الأرض قال:

(هي عبارة عن خابات استواثية فيها أشجار مثمرة متوفر فيها الطعام والماء والظل (١٧٠٧

التجريد، ويمثل هـذه المرحلة قوله تعالى : (فتلقى أدم من ربه كليات فتــاب عليه إنه هو التواب الرحيم) ١٠٠٠

وقد جاءت قفزة التجريد من الله مباشرة، أي سمع فعل أمر من صوتين أو ثلاتة مقطمة كقوله: ثب فتاب عليه لل آخر هذا الكلام الطويل الذي لخصساه مما نقارب عشر الصمحات

وبعد . . فمحس محترم وجهة مطر السيد المؤلف على أنها تصورات وافتراصات خاصة به ، ولكن لايجوز له أن يفرض علينا هـ لمه التصورات على أنها حقائق علمية ثابتة ، فيصادر بذلك المتلقي ، كها لا يجوز له أن يدعي أنه إمها يطلق من القرآن ، ثم لما دا يجبر آياته على التمبير عن هـ لمه الافتراضات التي لاتستند إلى دليل علمي أو برهان عقلي ؟ فهو يفترض أمورا من وحي خياله الفدة ، ثم يجعلها حقائق مسلمة يفسر القرآن في ضونها ، من خلال تحاوز حدود اللغة وأنظمتها التبيرية ودلالاتها التركيبية ؟

إن نصوص القرآن هي قبل كل شيء تشكيل لضوي له صوابط منطقية وأنظمة دقيقة، وأيّ معنى يوضع لآية يجب أن يستوعبه تشكيلها اللغبوي بقوانينه المعجمية والصرفية والنحوية والبلاغية

بيد أن السيد المؤلف يفترض المعاني والأفكار من خارج النص ويلقيها مصيغة يقينية ، ثم يسوق آيات القرآن زاعها أنها تعبر عن أطروحاته ، وسالاحرى زاعها أن أطروحاته يستنبطها من القرآن . . . ومن هنا ينشأ انفصام حاد بين التشكيل اللعوي مذه الآيات وبين المعاني المتوهم التي يفترضها ، فلاندري بعد ذلك الصلاقة بين التشكيل والمعنى ، لأنها تنهار انهيارا فظيعا . تم إذ مثل هذه الافتراضات التي تبتعد عن المنهج العلمي ، حير لا تستنبد على أي دليل علمي أو بسرهان عقلي أو قسرائي لطفقة ، تقرّنا مر الفكر الحراق . .

mi(vv)minniminiminiminimiminiminiminiminimi



القرآن والكتب السياوية

يرى السيد المؤلم أن القرآن لم يأت مصدّقا للكتب السياوية قبله ؛ بل أتن ناسخا لها ، ثم يشن حملة تسعواء على العقهاء والمفسرين ، واتبا أجم أحطووا خطأ فادحا عمدما ظنوا أن القرآن أتى مصدقا للكتب السياوية قبله ، وكان فهمهم خاطئاً لعبارة (مصدقا لما يين يديه) ويصحّع قاتلا * وإد مصطلح (الذي يين يديه) في اللسان العربي تعني دائهاً الحاضر ولا تعنى الماصى . .) ٢٠٠١

أقـول : إن القرآن كـونـه مصدقـا للكتب الساويـة السابقـة الإنحيل والتوزاة، وتساهدا لها بالصحة والثبات ، هو أمر مرهن عليه ومنبت بآيات أخرى واضحة ألدلالة ، وكذلك عبارة (مايين يديه) في دلالتها على مامضى وسلف وتقدم كها ينص المعجم ، . . و محن أمام وكرة مثبتة بأدلة منطقية، ومعروف في المنهج العلمي . لكل العلوم النظرية والتطبيقية أنَّ وفض أي فكرة أو واقعة مرهن عليها لايتم إلابنقص أدلتها وإنسات صعفها ، أوبالإتيان بأدلة أخرى أقوى من الأولى وغالفة ألى ، وعند ذلك يكون رفض الواقعة أو الفكرة منطقيا يؤحذ به ، وإلا كنان هراء وسخفا وتضايلا للمتلقى .

والباحث الكريم أراد أن يثبت رأيه السابق بكملام كثير ، لاقيمة لـه علميًا ولا يسير على أي منهج علمي -، علاهو نقض أدلسة الفكرة ، ولا هوأتي بحجج أقـوى غالفة ، لقـت زعم أن مصطلح (الذي بين يـديه) في اللسان العربي تعني دائها الحاضر ولا تعني الماضي ، وهـنا ترييف لحقائق اللغـة لأن اللسان العربي لايعني هـنا، المعى ، والعبارة أصلالاتحمل معنى الرمن الحاضر ، وليس ثمة قرينة لفظية تذل على ذلك ، ولنا على صحة ما نذهب إليه براهين عديدة '

فأولاً: لقد نص المعجم صراحة (لسان العرب) على أن عبارة (ما بين يدبه) تعني الكتب المتقدمه.

وتانيا : قد دلت هذه العبارة بوصوح وجلاء على الرمن الماضي ، وعلى الكتب السابقة ، في آيات أحرى منها :

(ومصدقالماً بين يدي من التوراة) ١٠٠٠

ههنا عبدارة (مآبين يديه) قد دلت على الرم الماضي ، لأن (مس) هنا بسانية ، ولماكان وجود النوراة قبل وجود المسيح عليه السلام ، دل ذلك يقينا على معنى المصي والتقدم ، فكيف يقبلها المؤلف هنا دالة على ما قد سلف ، و يرفصها في موصم آخر راعيا أنها تعمى الحاضر دائماً؟

تالثا: إن القرآن نفسه يصرح بحلاء في آيات أخرى أنه أنى مصدق للإنحيل والتوراة ليشهد لها بالصحة والنبات ، بيد أن المؤلف تحاهل دلك ، ومن هذه الآيات قوله : دا ا

(ياأيها الذين أوتوا الكتاب آسوا بها أنزلنا مصدقا لما ممكم) فهاذا كان مع أهل الكتاب غير الإنجيل؟ وهل معد هذه الآية إشكال أو إيهام؟ فأي دراسة منطقية تحوله أن يتجاهل كل هده الأمور ، وأي منهج علمي يدعيه يقبل منه أن يكذب على اللغة ، ويخالف دلالاتها ، ويزعم فيها معماني ليستُ فيها؟ وهل هناك استخفاف بعقل القارى، أكثر من ذلك؟

والسيد المؤلف لأيقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى ماهو أخطتر من هذا حين يتهم حميم المشارين والفقهاء المسلمين المذين قالوا بأن (المدى بين يديم) تعني الكتب الساوية الوسابقة يتهمهم جمعا بالهم "قصموا ظهر بسوة محمد (ص) بهذا المداه ١٤٠٠

فهاذا يترتب على هذا الكلام؟

ظهر نبوة محمد (ص)، لأن كل هولاه المفسرين والفقهاء المذين تتبعونهم قعد قصموا ظهر نبوة محمد، والمؤلف يصرح بوضوح في موضع آخر قائلا: علينا أن نسحب القرآن من أيدي العلناء ورجال الدين. «٢٠ولكن عَمَّنْ سيأخذ الناس دينهم والأمر كذلك؟ ومن سيتبعون؟

لعل الأمر أن يأخذوا دينهم عن ذاك الذي كشف لهم حقيقة هـؤلاه المفسرين والفقهاء الذين قصموا ظهر نبوة محمد! .

ثم إن طرح فكرة مغلوطة كهذه (أنَّ القرآن أتى ناسخاً لا مصدقاً للإنمجيل والتوراة على عكس ما هـ و مصرَّح به في آيات القرآن) هـ و أمر ذو نتائج خطيرة، ليس لأنه طرح غوضائي بلا أي دليل منطقي أو قرينة لغوية فحسب، بـل لأنه يغنق تغرقة حادة بين الأديان، ولأنه يوحي بأن الإسلام لا يعترف بالإنجيل والتوراة، ما يعني طعناً بوحدة الأديان الساوية وتكاملها، وطعناً بعصدرها الواحد، وما على المسيحيين إذ ذاك إلا أن يبحثوا عن إله آخر غير الذي يعبده المسلمين لأن إله المسلمين في قرآنه لا يعترف بكتابهم الساوي، ولو أنه هو الذي أنزله لكان حرياً به أن يُصدّقه!

والحقيقة أن اتكاه المؤلف على أن الإنجيل والتوراة في القرن السابع غير صحيحين لا ينهض دليلا لما يُرعم، لأن الله إنها يُصدق في قرآت كتابيه الملذين أنزلها على نييه موسى وعيسى عليهها السلام، وأما تخويفه بأنه أجدر بالمسلمين في حالم تصديق القرآن للشوراة والإنجيل - أن يعتنقوا اليهودية أو النصرانية فهذا لغو ضارغ يدل على قصور في فهم السيد الكاتب، لأن المسلمين أصلاً يؤمنون باليهودية دينا بعثه الله على يدي نبيه موسى، وأنزل معمه التوراة، ويؤمنون بالمسيحية ديناً بعثه الله بالحق، وبالمسيح رسولاً اختاره الله وأيده بروح القدس، وآتاه الإنجيل وجعله نبيا، بل إنّ هذه الأمور هي من أركان الإيمان الأساسية عند المسلمين



المتشاجات والمحكيات

من التقسيات الجميلة للسيد الباحث فصله بين الآيات المحكات والآيات المتحكات والآيات المتشابهات عنده هي القرآن المتشابهات عنده هي القرآن والسبع الشاق، وعليه أصبح القرآن جزءا من المصحف حسب رأيه، وأما الآيات المحكات فهي التي تشتمل على التعليات والأحكام والحدود. وهي مسورة في كل المصحف، فأحكام في سورة البقرة وأخرى في المائدة والنساء . والمتحفولة بمال سائل المائلة وفيم بينها آيات المتساب المحكم؟ بجيبه السيد المؤلف بأنه فرضم بينها آيات المتشابه ، أي القرآن الذي فيه القوانين العامة الناظمة للوجود (١٦٥) ، ويثبت ذلك من خلال ما أساه الرعا بن الأتنن

(الركتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) ١٠٠١ (كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) ١٠١١

ثم يعلِّق على الآية الثانية قاتلا:

" فصيغة (قرآنا عربيا) هي حال الفعل (فصلت) وليست وصفا لكلمة (كتاب) ، أي أن آيات الكتاب المحكم فُصِـل بعضها عن بعض ووُضِـم بينها القرآن (٧٧) ..."

وبالطبع إن السيد المؤلف هنا يصحيح كلاما لم يشَّمِه أحد، فلا نعتقـد أن ثمة عاقلا كان يظي أنّ (قرآنا) هي وصف للكتاب بمعنى الصمة .

ثم أن كلمة (قرآنا) ليست حالا للفعل (فصلت) كيا زعم المؤلف، فالدي يُبيِّن حال الفعل أو نبوعه همو المفعول المطلق لا الحال، إنها هي حال لكلمة (آيات)، ومعروف أن الحال لابد ها من صاحب ثُيِّن هيئته حين وقوع الفعل، (وآياته) هي صاحبة الحال، والهاه فيها عائدة على الكتاب، وعلى هـذا يكون المنى الناتج عن التركيب هو: فُصِّلت آيات الكتاب في حال كونه قرآنا عربيا. وهذه الحال هي جامدة

.....<u>Låla</u>

غير مؤوّلة بالشتق، وتسمى بالحال الموطئة، وهي التي تكون موصوفة ، نحو قوله تعالى (فتمثل لها بشرا سويا) . ولما كانت الحال هي نفس صاحبها في المعنى اقتضى ذلك أن تكون (قرآنا) تعني آيات الكتاب نفسها ، فكيف يُقبّل بعد ذلك المعنى الـذي ادعاه المؤلف، وهيو أن (آيات الكتاب فيل بعضها عن بعض ووُصِع بينها القرآن) فهذا المعنى خارج التشكيل المغوي للكرّة ، ولا علاقة له بتركيبها النحوي لا من قريب ولا المعنى نبعيد، فلو أن المبارة في الآية جاءت على النحو التالي (كتاب فيسلت آياته بقرآن عربي) لكان معنى المؤلف صحيحا ، بيد أن هنا التركيب لم يُذكر، ومن هنا يكون السيد المؤلف قند أتى بمعنى لتشكيل لغوي آخر استمده من خياله الخصيب لا من القرآن .

وبيا أن السيد المؤلف وجد أن هناك تداخلا بين آيات المحكم وآيات المتشابه كان لا بد أن يستقعي حسب نهجه سور الكتاب، فإذا به يقرر أن هناك سورة واحدة فقط في الكتاب أتت عكمة في كل آياتها ، وليس فيها آيات من المتشابه (أي من القرآن)، وهي عنده السورة الوحيدة التي لم تبدأ بعبارة (بسم الله الرحن الرحيم) والشيء الطريف هنا أنه يعلل عدم ابتدائها بالبسملة تعليلا مضحكا، إذ يسرى أن السبب في ذلك هسو أنها تخلسو من آيسات المتشابات كلها آيات رحمانية ، فلها خلت سورة التوبة من المتشابه الرحماني لم يعد بالإمكان أن يكون اسم الرحمن في البسملة مبتدئا سورة التوبة من المتشابه الرحماني لم يعد بالإمكان أن يكون اسم الرحمن في البسملة مبتدئا صورة التوبة أ

والسؤال الذي يجب أن يسأل هنا هو: مادامت آيات المتشابهة هي الرحمانية ، وآيات المحكم غير رحمانية ، فها عساها تكون؟ . .

وبعبارة أخرى: إذا لم تكن المحكمات آيات رهانية فهل تراها آيات شيطانية؟ . نقول هذا تحديدا لأن السيد الباحث جعل مصطلح الشيطان هو الطرف المقابل التقيض لمصطلح الرهن ٢٠٠٠!

ولكن هلا عرفنا كيف كان المتشابه رحمانيا ولم ؟

لقد توصل السيد المؤلف إلى أن المتشابه رحماني مستدلا بالآية (الرحز علّم القرآن) بعد أن فسرها تفسيرا غريبا ، يقول "إن آية (علّم القرآن) لاتمبي أنه علمه للمخترين بمعنى العملية التعليمية ، ولكنها تعني أنه وضع اسم الرحمن علامة للقرآن لكي بميرًّ (۱۲۷، "

وهنا لابد أن نبين أنه إذا كــان اسم الرحن عــلامة للقرآن حــــب رأيه ، وحب بالضرورة أن تكون كلمة (الرحن) مجردة من دلالتها على الذات الإنمية في هذا الموضع ، و يكون المقصــود منها لفظها فحسب ، لأنه لايمقل أن يكــون الله هو السلامــة فيتحد الواضع بالموضوع . .

فإذا كان لفظة (الرحن) علامة مينوت القرآن . . فكيف لملامق أن تخلق الإمسان وتعلمه البيان ؟ . .

إن المؤلف يتجاهل السياق الذي وردت فيه الآية تماما ، والسياق كيا نعلم :

(الرحمى، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان..)

وهذا التجاهل لإيجوز في منهج يحتم نفسه ، لأن فيه تزييفا لحقائق اللغة ومدلولاتها، فالكلمة لاتكتسب معناها الكامل إلا في سياقها وارتباطها بها قبلها وما بعدها ، ومتى جردت من سياقها لم يعد لها أي قيمة ، إنها تأخذ قيمته ودلالتها الحقيقية من خدال التركيب النحوي . . وفي الحقيقة أن هذا هو جروم نظرية عبدالقاهر الجرجاني فلهاذا لم يطبقها الكاتب هنا وهو الذي زعم أنها أحد أركان منهجه؟ بل لم كان يخدعنا ويرهينا بأسها وزائة لعلها، اللغة دون أن يطبّق منهجهم؟ . .

معروف في الآية الكريمة أن الجمل: (علم الفرآن ــخلق الإنسان ــعلمـه البيان)هي أخبار لمبتدأ واحد هو (الرحمن)الذي تعود إليه الضيائر المسترة لفواعل هذه الأفصال، ومن هنا وجب أن تكون متساوقة متناسبة خيالية من التناقض مكمّـلـة

ni (Ar) nimumanimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimuminimumi

بعضها بعضا لتساهم حميعا في أداء المعنى ، وتكون قرائن لفظية تؤكد توجه الـدلالة المعنوية ليل وحهها الصحيح .

إن تجاهل السياق على هذا النحو هو مسخ للغة وتشويه لما تحمل من معان ، بل هو قل ذلك تحطيم لنظرية الجرجاني التي أكد المؤلف أنه اعتمدها في منهجه . ترى ألا يعني هذا كذبا على القاريء، وتضليلا له ، وإرهابه بألفاظ كبرة عن النظريات والمناهج اللغوية والدقة العلمية ؟ . .

والسيد الباحث لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى ما هو أسواً من ذلك ، فهو يدث فكرة فحواها أن الصحابة هم اللدين وضعوا ترتيب السور في القرآن ، وهذا أمر خطير ، ولكن المؤلف يلفه بعبارة وسمة وجيلة تبوحي باحترام الصحابة ومدحهم لتمريس هذه الفكرة في سياق حديثه عن سورة التوبة ، فيقول : " وقد كان الصحابة رضوان الله عليهم واعين هذه الحالة تماما حيث وضعوهما سورة لوحدهما ولم يعتبروها تتمة لسورة الأهال (١٠٠٠ . " .

ترى ألا يعني هذا الكلام أن الصحابة هم الذين رتبوا سور القرآن؟ فهم إذا شاؤوا اعتبروا مجموعة من الآيات سورة مستقلة ، وإن شاؤوا اعتبروها تتمة لسورة أخرى حسبا يرون . . .

وهذا من شأنه أن يمهد للقول بأن البشر قد عيشوا بهذا الكتاب السياوي ، فهم الذين رتبوا سوره لتتناسب مع أغراضهم . . ثم يقال ومن هؤلاء الصحامة أصلا؟ إنهم رجال كأي رجال وليسوا أنياء معصومين يبوحى إليهم ، وهذا صحيح ، ومن ثم لايمنم دلك أن يندري أحدهم ليقول : أنا أرتب سور القرآن على محو آحر يكون هو ترتيبها الحقيقي ، والصحابة ليسوا بأفضل مني ماداموا بشرا يصدر عنهم الحطأ والصوات . . . إلخ .

والحق ان الخلاف (في أن هنا لك قسما ضئيلا من القرآن كمان ترتيبه اجتهاديا)

ليس حديث العهد ، ولكنه يعتمد على حديث ضعيف جدا ، إن لم يكن بـاطلا ، ينضرد بروايته (يربـد الفارسي) المذكور في الضعفاء عند البخـاري ، وقد علق عليـه العلامة الجليل أحمد عمد شاكر وقال : إنه حديث لاأصل له .

ونشير هنما إلى أن الدكتور شحرور لم يعتمد كثيرا في كتبابه بالأحاديث حتى الصحيحة منها ، فهمو يشك بأي حديث ، وإن ذكر حديثا على ندرة ذلك _يسبقه بعبارة (إن صح) ولو كان صحيحا ، فهل تراه ههنا يعتد بحديث باطل ؟ فتأمل . .

ولكن لماذا تداخلت الآيات المتشابهات بآيات الأحكام ؟ وما الغايات التي فصل الكتاب من أجلها على هذا النحو ؟ . .

إنه سؤال يطرحه المؤلف ليحيب عنه ، فيطيح من خلال تلك الإجابة فكرة خطيرة فحواها أن الآيات المحكيات قابلة للتزوير والتقليد ، وليس فيها أي إعجاز ، لذلك كاست الآيات المتشابهات مورعة بين آيات الأحكام لتحفظها من التزوير والإضافات والنقصان ٢٠١٠ فعدد الآيات وترتيبها في السورة المؤلفة من محكم ومتشابه أصبح مضبوطا تماما وكذلك موقع كل آية أصبح مضبوطا ، بسبب ذلك التداخل .

أولا : إن الادعاء غير المبرهن عليه سخف ولا قيمة لــه إطلاقا ، صحيح أن المؤلف قد ساق آية استند عليها ، وهي (وأمرلنا إليك الكتاب بالحق مصدقاً لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه)٧٠٠

إلا أنسا أوضحنا فيها سبق معنى (ما بين يديه) الدال على ما سبق وتقدم من الكتب السهاوية ، وأثبتنا ذلك بقرائن لفظية وشواهد لغوية ، وتضيف ههنا أن كلمة (الكتاب) الأولى تشير لل كتاب المسلمين ، والثانية الى الكتب السهاوية السائقة بدلالة (مابس يديه) ، وبالاعتهاد على السياق العام قبل الآية الذي يؤكد هذا المعمى ، وهو عليه قرينة ، إذن كلمة (كتاب) الثانية هي دال على مدلول آخر غير الذي تدل عليه

minimum di Male

الأولى ، ولمو كمانتا بمعنى واحمد لموجب إضهار الثمانية والتعويص منهما بضميرهما الغائب، وإلا كان ذكرها ضربا من العبث والركة ، والإستقيم التركيب معه . .

ثانيا : كلام السيد المؤلف السابق يفضي إلى أن الله مبحانه قد فاته أن يصون صورة التوبة من التزوير والتقليد ، إذ جعل كل آياتها محكمة ، ولم يداحل فيها آيات متشابهات لتحفظها وتصدقها - بما يعني جواز الطعن في صورة الشوبة كماملة لخلة ها من الحافظ الرقيب . .

ثالثا: معروف أن آيات الكتاب جميعها لايمكن أن يعتريها أي تحريف أو تغير ، وهي غيد والسول غير قابلة للتزوير ، فكيف تكون كذلك والكتاب كله كتب في عهد الرسول (ص) وقد أملاه بلسانه على كتبة الوحي الذين أحصاهم المستشرق الفرنسي رعبي بلاشبر Regra Blactere وعلي بلاشبر Regra Blactere في كتابه المدخل إلى القرآن المحافظة أو الكاغد ، فبلغوا عنده أربعين رجلا ، كانوا يكتبون الآيات على رقاع من الجلد أو الكاغد ، وعلى صفائح الحجارة المساة باللخاف ، وعلى جرائد النخل (العسب) إلى ما هنالك من وسائل الكتابة التي كانت متوافرة عهدئذ ، أضف إلى ذلك حفاظ القرآن الدين لايحصون عددا ، وقد حفظوه عن ظهر قلب ، وكان منهم المهاجرون والانصار بأمهات المؤمنين ، وكلهم استظهروا الكتاب في صدورهم وعلى الرسول عليه السلام . . . الخ .

بعبارة غتصرة: إن القرآن الكريم وصل إلينا عن طريق التواتر القطعي عن لسان الرسول قراءة وسهاعا وكتبابة ، والتواتر يفيد العلم اليقيني القطعي الـذي لا يحتمل غيره ، فكيف تكون آيات الاحكام بعد ذلك قابلة للتزوير أو التقليد ؟..

رابعا : بيد أن السؤال الأهم الذي يجِب أن يطرح : ماذا يترتب على كلام المؤلف السابق و إلام يفضى ؟



ونجيب معبارة واضحة انه يفضي إلى الطعن في القرآن ومصداقيته ، لأمه يشيع نكرة قابلية آيات المحكم للتنزوير ، ولا يغرنا أنه غطى هذه الفكرة بزعمه أن آيات المتشابه قد توزعت بين آيات المحكم لتكون حافظا ورقيا عليها من التزوير ، فهذه خدعة بارعة ، لأن آيات المحكم إن كانت قابلة للتزوير - كها يدعي - فلى يحميها من ذلك لاتداخل المتشابه فيا بنها ولا ترتيبها ولا موقعها . . وهنا نقطة دقيقة حدا وهي بالعة الخطورة ، فالسيد الماحث في هذه المسألة يطرح عليك فكرة حطيرة لا أساس فا من الصحة ، ثم يعطيك ما يوهم أنه مصاد ها وأنه حاجز يمنع تحقق الفكرة ، ولكن الحقيقة أن هذا الحاجز هش وهزيل للغاية ، وسرعان ما يسقط وينهار لتبقى المكرة قائمة ، بل لتزداد قوة وتأثيرا في المتلقي ، ومن ثم ينقلب هذا الحاحز من حافط ورقيب إلى داعم للتقيض يساهم في ترسيخ فكرة التزوير .

ونشرح المسألة أكثر للقارىء الكريم ونقول : إذا جاء أحدهم واستطاع ــ اعتيادا على طرح المؤلف ــ أن يبطل هذا الحافظ و يثبت عدم جدواه ، أفلا يمكن القول بتزوير الأيات وتحريفها مــا دامت قابلـة لــدلك في الأصل ؟ وما أسهل إبطــال ذلك الحافظ الرقيب ، وما أيسر إثبات عدم جدواه !

فيا تـرى ماذا سيفيد تـداخل المتشابه وتقسيم الآيـات والسور إذا حصل تغيير أو تزوير في الآية من داخلها دون المساس بذلك التداخل والتقسيم ؟

ألا يستطاع والأمر كذلك أن يقال مثلا في آية المحارم (حرمت عليكم أمهاتكم و بناتكم وأخواتكم (١٠٠) إن أصلها هو (ما حرمت عليكم أمهاتكم . . .) ويحافظ في ذلك على موقع الآية وترتيبها وعلى تداخل المتشابه ؟ . .

الإله ذو العلم الرياضي :

عندما يصل السيد الكاتب إلى الخديث عن علم الله تبدأ ضحالة ثقافته

.....<u>£ålal</u>e

تتكشف لتظهر لنا قصورا في الفهم وتسطحا في التفكير. فقند رأى أن علم الله بالموجودات هو علم كمي بحت ٢٠٨٠، هو علم رياضي الله) وقد فهم كيال المعرفة عند الله على أنها علم بكلية الاحتيالات التي يمكن أن يسلكها الإسان ٢٨١، فتصرفات الإنسان هي من الاحتيالات الداخلة في علم الله ولا يعلمها مسبقا.

ترى ألاينطبق هذا على علم الإنسان أيضا؟ فبم كان الإله إلما إدن؟ . .

فهلاً سألنا عن أدلة السيد المؤلف التي دلّته على أن علم الله علم رياضي ، ياتّنا الدليل السياطع القاطع المحترم للعقل فيقول: " دلّياً على ذلك العقل المصوغ من روح الله ٢٨٨، وأيضا: " لأن الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم"

هكذا إذن. (العقل المصوغ من روح الله)! ألا يحق لنا أسام هذه العبارة أن نتساهل عن معنى قول السيد الباحث في ثنايا كتابه عن الدقة العلمية حيى قال: " دقة المصطلحات في الكتاب ترقى إلى أدق المستويات العلمية سابقا وحاليا ومستقبلا؟..

أم أن (العقل المصوغ من روح الله) هو من مقتصيات الأرضية العلمية لمعارف القرن العشرين التي طالما حدثما عها المؤلف ساخرا من الفقهاء والمصرين المتقدمين؟

ما هو (روح الله)؟ وهل لله روح؟ وكيف يصاغ عقل من هذا الروح؟ إن هذا الكلام لا يحمل أي مسؤولية علمية ، وليس له بُعدٌ منطقي أو إلزام نظري . وكذلك قوله بأنّ (الرياضيات اليوم هي أرقى العلوم ولذلك كان علم الله علما رياضيا) . وإذا كانت الرياضيات هي أسخف العلوم فإذا سنعمل بعلم الله الرياضي؟ .

ثم إدا كان علم الله بالموجودات علما كميا بحتا فمن عده العلم الكيفي إذن؟. .

إن الشيء المثير للاستغراب أن السيد المؤلف في كل ذلك لايقدم لنا شيئا مقنعا

مشفرعا بادلة حقيفية واستنتاحات مطقية، وعوضا من ذلك يأتيا بسيل من الأيات الفرآنيد دور، أن يكون هيها مايلزم نظريا أو مطقيا ومن فساد منهجه؛ أنه يسوق آيات هي في الحقيقة تؤكد خلاف رأيه، وكأنه مدلك يريد أن يسئل من القاريء مايمكن أن يستند عليمه إذا ما أمكر رأيه، وذلك معد أن يجيز الأيات لمصلحة المعنى المدي وصعه لها. تقول الأيات:

(علم أن لن تحصوه . ١٧١) (علم الله أنكم ستذكرونهن. . ١٧١)

جلى في هذه الأيسات أن علم الله وقع على تبيء مستقلي، وكسان كيفيا لاكميا، بدلالة البركيب المحوي للاتين، فالعلم أتى بصيغة الماصي، والمعلوم أتى بصيغة الماصي، والمعلوم أتى بصيغة المفسارة المسوق بحرف استقبال (السين+ لن) فأصبح زمه المستقبا، تم إن دلاله التشكيل اللغوي تمنه أن يكون هذا العلم علم احتالات سبب من تحصيص الفعل وتحديد ماهنه (الإحصاء والذكر .)، فهذه الأمور هي أدلة منطقية وقرائن لفظة تدل على علم الله المستقبلي الكفي. تم إن هنالك أمرا أحر يحب ألا يفيب عن المذهن هو أن علم الاحتالات هذا ليس علما؛ بل هو توقع، لأن العلم يقين، والتوقع مو حصول أحد الاحتالات المفترضة.

إن العهم القاصر المسطح للباحث يتجل في اعتقاده بوحود تعارص بين علم الله بها سيفعل المر- في المستقبل وبين حرية اختيار الإنسان، وهو الإنكتفي بدلك، بل يسحر ويهرا بالاعتقاد بعلم الله المستقبل ويسميه بالكوميديا الإفية فيقول. ". لو كان يدحل في علم الله منذ الأزل ماذا سيفعل ريد في حياته الواعبة وماهي الخيارات التي سيحتارها . فالسؤال لماذا تركه إذا كان يعلم دلك؟ "" ." "

فإدا كانت الإحامة القبول إن ريدا هبو الذي اختيار لنفسه هده الأفعال، فإن السيد المؤلف يبرد قاتلا " إن هذا الطرح لايترك للحيار الإسساي الواعي معنى، وإنها يحمله ضربا من الكوميديا الافية مها حاولنا تبرير ذلك """. . . " والحق أن هذه المسألة هي من السذاحة بحيث لاتحتاج لل مثل هذا النقاش. ولا ندري كيف فهم السيد الباحث أن علم الله المسق لأقعال الإنسان يتعارص مع حرية اختيار الإنسان . . بل لامدري كيف سنسط له المسألة حتى يعهمها . .

أيا ترى. . لو استطاع زيد أن يشاهد فيلها لم يشاهده أحد سواه من السر، تم عُرص هذا الفيلم فيا بعد أمام الناس، فإذا سزيد يقول إد البطل سيفعل كدا وكدا، وإن رفيقه سيختار كذا وكذا . . فهل علمٌ ريد المستق بتضاصيل الأحداث وبكيفيَّها هو الذي أجبر أصحاب هذه الأحداث أن يملم والمنوب متالا آخر فعرض أن قسام من أقسام الترطة استطاع بفصل عاصره السرية - أن يعلم بتفاصيل عملية سطو ستجري من قبل عصابة ما بعد عدة أيام، فاستعدت الشرطة لذلك ونصت كمينا . . وفعلا جاءت المصابة وقامت سلطوه ثم قبضت عليها الترطة بالجرء المشهود . . فهل علمُ الشرطة المستى ما الشرطة والمعربة على السرقة والسطو؛ وهل تعارض علم الشرطة المستى ما المسبق مع حرية احتيار العصابة؟ . .

إِنَّ العلم صفةٌ كاشفةٌ الاسؤنَرة، وهـذه حقيقة معروفـة ما كـال مجدر أن يجهلها السيد المؤلف.

ثم إلى الله إذا كان إلها حقا فيجب أن يستطيع بقدرته - التي بفنرض أن تكون مطلعة - أن يتجاوز قوابين الزمن الماضي والحاضر والمستغبل . فالزمان يخضع لمه الإنسان وبقية المخلوقات دون الإله، فإذا كما نؤمن بأن من تتحدث عنه هو إله ؛ فيجب ألا يعجز عى تجاوز قانون الزمان وهو الذي أوجده أصلاً؟ أهعفل أن بخضع الحالق لما خلق؟ . .

ولانظن معـد شرحنـا أن تمـه عافـلا يعتقـد أن الاطـلاع على أحـدات المسنقـل يتعارض مع حرية اختيار الانسان.

ս(Ծ)ու

وأما الكانل الذي يتحدث عمه السد المؤلف والذي سياه إلها ، وجعل علمه علم احتهالات بحتما ، وجعلمه عسالما و يساضيها يبقصه العلم الكيفي ، ويعجر على علم ماسيكون من أفعال ، ويحصم لمخلوقهاته إد يتطوي تحت قما مون الرمن ، فهذا الكانس لايظل أنه إله ؛ مل هو عبد احترعه المؤلف . .

القرآن والفلسفة الماركسية

في فصل جدل الكون تتصع المطلقات الخقيقية للسيد المؤلف، والأسس التي يعتمدها في فهمه وقراءته للقرآن . وهي المادي، الماركسية، وهو يتشبت مقوانير الديالكتيك على الرغم أنه لم يتعمّق في فهمها واستيعابها، ويؤكد للقاري، أنه يستنبط قواس المديالتيك وصراع المتناقصات من القرآن، بل إن اسم (القرآن) جاء من الاستقراء أي استقراء المظرية الماركسية، يقول" . . سميت آيات المبوة قرآنا من الاستقراء من القرآن ستقري، النظريات العلمية المادية والتاريجية ""،

وهنا برز بوضوح أن السيد المؤلم يريد أن يقسر افتراصاته وآراه التمخصية المسبقة على اللعة والقرآن، مما يحلنا نتأكد أكثر آن هذه الفراءة المعاصرة ليست قراءة للفرآن وآيانه، وإنها هي قراءة لإيديولوحية المؤلف التي ليس ها مسوغ علمي حقيقي، وإلا كمف كان الفرآن من الاستقراء؟.. وكيف يُشتق المصدر المحرد من المصدر المزيد تتلانة أحرف؟.. تم أن الاستقراء قبل ذلك هو من مادة أحرى مستقلة؛ هي مادة (قري)، ونقول استقرى يستقري بالياء الإياضمة. . هذه أمور من بديبات اللعة ومسلها، فإذا كان يجهلها المؤلف فهي كارثة، وإذا كان يتجاهلها فالكارتة أشد

تم ما الإلرام النظري في استقراء النظرية المادية التاريخية من القرآن دون أن نسفري نظرمات (دريكارت) أو (كانت) أو غيرهم؟ أم أن فلسفة ديكارت مثلا لم تك علمة كان مانريد أن نقوله ونؤكده هدو أن السيد المؤلف يريد أن يست اعتقاداته الخاصة مطلقا من حلقيته الإيديولوجية لامن القرآن؛ مافيا في ذلك كل ماسواها ، وهذا الإكراه والتجيير أوقعبه في خلط علمي وفكري أولا؛ وفي تناقض مطقى ثانيا فأسا الخلط العلمي والفكري فيتمتل في أنه جعل الفلسفة الماركسية من الاكتشاف العالمية المتعلقة بقوابين الكون ونواميس الوحود، في حين أمها فلسفة وضعية من صنع الستر، ها مكامن قوتها التي لاتنكر، وها نؤر صعمها التي لاتجحد؛ كأي فلسفة وصعية عوقها البيرية ، هيا يمكن استقراؤه من القرآدراج يتعلق بقوابين الحلق ومواميس الكون التي لم يضعها الإسسان بل اكتشفها اكتشافا في الطبعة وموجوداتها ببحثه ودراسته ، كما في يضعها الإسسان بل اكتشفها اكتشافا في الطبعة وموجوداتها ببحثه ودراسته ، كما في تكون الجنين ومراحل نصوه وتشكل خالاياه العظمية ثم اللحمية " وما شاكل

أما التناقض المنطقي فهو يسمر عس وجهة من حلال طروين، الأول أن فلسفة ماركس تمفي كما معلم -وحود الله والمدين، والثاني أن الله ــ حسب رأي المؤلف ــ يعترف نفلسفة ماركس، وهاهو يعتر عنها في قرآمه ويحتويها. .

مكيف تسمّى للمؤلف أن يجمع الماركسية. والإمسلام في غمد واحديستبط من القرآن؟ إن أحدا لا يجهل مقولات الماركسية الأساسية (لا إله والكون مادة) وكذلك قول مساركس الشهير: "الدين زفرة الكساش المثقل بالألم، وروح عسالم لم تنق فيم روح . إنه أهون الشعب. وبقد الدين هو الخطوة الأولى . . . "

وعندما يصطدم السيد المؤلف بحاحز اللغة في محاولته قسر آيات القرآن على استيماب القوانين الديالكتية الإبرده مطلقا في أن يلوي عبى اللغة، ويحطم أمطمتها ويجود اللغظة من دلالتها الحقيقية، ثم يمنحها دلالة من عنده تناسب والقانون المادي للديالكتيك، فإن عجز عن ذلك عقل قليلا من المدأ الماركسي ليتمكن من التلعيف _ كما سنعضل فيا معد للدوحة يشعر فيها القاري، أن القرآن لم يسؤل إلاليعتر عن الماركسية وقوانينها المادية، وليدعمها ويتبت صحتها .

ولإبضاح هده المسائمه مسعوض أولا وإيجاز شديد القوامين الديالكتيكة للفلسفة الماركسية على محو مجرد، تم معرض أفكار السيد المؤلف ومحاولاته في تطويع آي القرآن وليتها، تم مناهشه في أدلته وطرق عماكهاته و استنتاجاته

إن هانون وحدة الأضداد وصراعها يُعتبر لب الديالكتيك كها معته ليني، ويبين هُذا المانون المصدر الداحلي للتطور والحركة الذاتية لأشياء الواقع وطواهره، فهو التعبر الشامل عن السه الداخليه للاشياء، فتطور الشيء يقوم على تناقضه الداحلي، والتناقض هو سمة الأشياء ويشكل التناقص الديالكتيكي وحدة مادية تُمكن الأضداد من الفاعل، تم يتحول أحد المتضادين إلى الآخر وينفيه أو يلغيه في الآن ذاته، ويؤدي حل التناقص للطور إلى تغير موعى.

أما فانمون معي النفي فمن مستلزماته أنه فو طابع داخلي، وأن كل ضد إنها يأتي مغيا لضد آخر، وهذا النفي يكمون إلعاء لسابقه مع المحافظة على مصمونه الإيجابي، فالنفي الجديد لايلني القديم مطلقا، بل يطور إيجابياته، ومن ثم يشكّل التطور حركة إلى الأمام، فقانون نفي النعي يعثل الطابع الحلزون الصاعد للتطور

ويشكل هذان القانوبان مع قابون التغيرات الكمية المؤدية الى تحول نوعي القواتين الاساسية للديالكتيك المادي الدي يعتبر حوهر الفلسفة الماركسية

وحسما هذا انعود إلى أطووحات السيد المؤلف تحت ماسياه (اخدا الداحلي في الشيء الواحد) إذ يقول " إن قامون صراع المتناقضات الداخلي . . يقوم على عملاقة تهاذب وتعابد يهؤديان إلى حوكة ضمن التيء نفسه ينحم عنها تغير شكل السيء باستمرار . . أى هلاك تمكل (كل شيء طالك الا وجهد) " " " .

ويقول " . . . وي هذا الصراع يكمن السر في التطور والتغير المستمرين في هذا الكون مادام قانها. هذا هـ و مايسمي بالحركة الجدالية الداحلية والتي أطلق عليها في

.....<u>&ålale</u>

بعص الترحمات مصطلح النفي ونعي المفي وقد أطلق عليها القرآن مصطلح التسبيح: (وإذ من شيء إلا يسمح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم). . وقبوله (سبح لله مافي السموات وما في الأرض) ٢٠٠١.

فالقرآن إذن قد صاغ قوانين الديالكتيك في آياته، وهكدا نكل مساطة يلتقي القرآن مع المازكسين، بل يدعم آزاءهم ويعتر عن أفكارهم، ويطلق على مادتهم مصطلح التسبيح، وبدلك عدا تسبيح الله هو القانون الديالكتيكي مهي المفي، ويقول المؤلف صراحة اإن قبولنا (مسحان الله) هو إقرار العاقل مقانون الديالكتيك هذا.

إن السيد المؤلف يلقي بمعتقداته وافتراصاته وتصوراته في كتابه بعيدا عن القرآن وآيته، وبعد دلك يقول: (وقد عبر القرآن عن ذلك بقوله . . . وقد جاءت الصياغة المتى في من في المكرة في قسوله تعسالي . .) دون أن يكون هناك أي رابط معلقي بين افتراضات الكاتب وآيات القرآن، ودون أن يخبرنا كيف عبر القرآن عن دلك، ومن هنا افتراضات الكاتب وآيات القرآن، ودون أن يخبرنا كيف عبر القرآن عن دلك، ومن هنا نخل ما في الأمر أنه يحمل من آيات القرآن غطاء له ولأفكاره، ومن ثم يتميم الموقف فكري ويتجوف ويخرح من إطار النزاهة والموضوعية . وفي متل هذه الحال يكنون باستطاعة أي شخص أن يقول ويتحيل ما يتساء، تم في المهاية يدعي أن حولته إمها استمدها من آيات القرآن ليعطيها صفة الترعية ويصادر بدلك الآخرين . أما السؤال عن ماهية هذه العلاقة المرجعية وعن الألمة التي تم بها ربط الأطروحة بآبات القرآن ليعطيها عن التي يكون أن بيور أن يُسأل عنه هذا، لأنه في الحقيقة سؤال عن سمة المنهجة والعلمية .

وقد ينساءل القاري، الكريم · أليس تصة تشكيل لغوي للأمات ممكن أن تُجلّل منطقيا فيكود صابطنا لمثل هذه الشطحات التي تجعل من التسبيح فانونــا ماركسبا هو نفي المعي؟

مقول بلى ولكن السيد المؤلف أوى عسق اللساد العربي فقال والتسيح حاءت من (سمح) وهو اخركة المستمرة كالعوم في الماء

ومتل هذا الكلام لايمكن أن يصدر عن أي شخص يعقه في علوم اللغة العربية . أو كأن السيد المؤلف أراد أن يوهم القداري، بأدلة مريعة مدعيا أن فهممه للقرآن يستند إلى خصائص اللعة العربية لا إلى ماركس وليبين ا

فأولا:

إن دلالة المسردة شيء واصل جدرها أو مادتها شيء آحر، فصحيح أن التسبيح جذرها (سبح)، ولكن معاها مختلف تماما، ومن غير المعقول أن تشرح الكلمة معمى كلمة ثانية .

ئانيا:

إن المعنى المعجمي لكلمة التسبيح هو التنريه عن كل ما الإليق كم تصر معاجم العربة ١٠١٠ بها فيها المقايس ، ألم يرعم المؤلف أنه اعتمده أساسا فأين هو الآن؟ أم تراه كان بجدعا في مقدمته؟ ثم أي منهج لغوي هذا الدي ينسف كل معجمات اللغة العربيه وتحمل اللفظ مدلولا لا يجمله؟ وأما التنزيه فمعناه الإبعاد والتنحية ، فيقال . نزه نفسه عن القبيح تنزيها أي محاها وباعدها ***) والنزيه هو الكريم البعيد عن اللوم ١٤٠٠ وفائز وياعدها عنها الثن، وتنزيه الله تبميده وثقديسه عن الأنداد والأشاه وعها لا يجوز عليه من المقاتف عنها الأنداد والأشاه وعها لا يجوز عليه من المقاتف المناه . **

ثالثا:

إن اخركة والعوم في الماء معنى بدل عليه لفطة (السباحة) لا التسبيح، فيا المنطق الذي يجز مثل هذا الخلط؟

nn(14)mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

رابعا :

إن العلاقة بين الساحة والتسييع علاقة بناء صرفي فحسب، فمن الأولى فعل (سبح) المجرد، ومن الثانية فعل (سَبِّعَ) المزيد بالتضعيف، وعلم الصرف والاشتقاق يختص بدراسة الأسية اللغوية والمعاني التي تترتب عليها، فالزيادة التي في معل (سَبِّعَ) وهي التضعيف منحت العمل دلالة جديدة مستقلة تماما عن دلالة الفعل المجرد. والحرف المزيد يفيد هذه الحالة عدما لإيكون للفعل المزيد فعلٌ مجرد يشماركه في معناه الأصلي مثل. حَدَثَ وحدَّث محول وحاول

وأصل هذا الباب أنه إذا دخل على ساء الفعل المجرد حرف زائد لعير الإلحاق فإن الفعل يكتسب حيننذ معنى جديدا، هذا المعنى الجديد يكون على نوعين .

 (١) إما أن يكون مركبا من المعنى الأصلي للفعل المجرد مضاعا إليه ما اكتسبه من الصيعة الجديدة كالتكثير والمبالفة والمشاركة والتعدية . . .

(٣) و إما أن يكون معنى مستقلا لاعلاقة له مالمعنى الأول إطلاقــا كيا في (سبَّح) وهذا يسمى في علم التصريف: الإغنــاء عن المجـرد، وفيه تشقل المفـردة من حقل دلالي إلى حقل دلالي آحر.

إن العلوم اللغوية هي من الأدوات المعرفية الأساسية التي لا يمكن أن يجهلها أي باحث يريد أن يتصدى لفهم نص لغوي؛ قرآنا كان أو غير قرآن، و إلا كان مثله مثل مَن يقوم بعملية جراحية؛ فيشق جسد المريض وهو لإيعرف شيئا عن علم التشريح.

وثمة جانب آحر في المسألة الأصاسية التي نعالجها ههنا، وهو أنه إذا أردنا أن نتابع الكاتب من خلال مباديء الماركسية نفسها نجد تحريفا في القوانين، فلا هو استطاع أن يعبر عن الماركسية بوصفها فلسفة لها ضوابط مفهومية؛ وقد تبنى أفكارها، ولا هبو تمكن من فهم القرآن واستهماب تشكيله اللغوي، فكان الجميع بين آيات القرآن وأطروحات الماركسية - من طرف ثاني - صربا من العبث والخلط. فلتقرآ للسيد المالف مقول:

.......(**1)**

. . . . وسيبقى هذا القانون سائدا حتى يهلك الكون المادي لينشأ على أنقاضه كون آخر . . عند النفخة الثانية في الصور التي تودي إلى يوم البعث (١٦٠ . •

وهنا بخالف المؤلف أهم مقطة في قانون نفي النفي ، وهي أن هذا القانون ذو طابع حلزوني استمراري بحدد الاتجاه الصاعد للتطور والتواصل بين القديم المفي والجديد النافي، وهذا الإنتناسب مع مرحلة البعث ويوم القيامة والأخرة التي من مستلزماتها الثبات والحلود، بينها القانون السابق يتطلب نفيا لمرحلة البعث ويوم القيامة، ثم نفيا ثانيا للنفي الأول للوصول إلى تركيب جديد. . وهلم جرا. . مكيم لفق ببنها السيد المائف؟ لقد قال:

" . . . البعث هو الطفرة النهائية والازتماء النهائي غذا الكور، حيث يتوقف
 حيننذ في الكون الآخر عمل قانون صراع المتناقضات في الشيء نفسه (١٠٠٠ . "

وهكـذا ودون أي مسـؤوليـة علميـة ؛ ويكـل استخفــاف بمقل القــاريـه؛ حلَّ المقدة، فألفى هذا وأقر ذاك، وأوقف هذا وأعمل غيره. .

ومن تمام الحديث عن هذه المسألسة جانب آخير؛ لعلمه أحطر جوانب هذا الموضوع، وهو أن السيد المؤلف بعد أن قرر أن تسبيح اللمه هو قانون نمي النفي الماركسي؛ أو حركة التطور الجدلية التاتجة عن صراع الأصداد. . أصدر لنا متوى هامة وهي أن مَن يُنكر قانون التسبيح الماركسي هذا فهو مشرك . . فالشرك عنده ٢٠٠٠هو إنكار لقانون التسبيح الديالكتيكي . .

وبذلك أصبحنا جميعا مشركين، ولا ندري إنَّ كان سيطبَق علينا الحد في آية :

(واقتلوا المشركين حيث ثقفتموهم). .

- الصراع بين الحنيفية والصراط المستقيم:

هذه العقلية الماركسية التي وحدناها في فصل جدل الكون؛ والتي حولت كل شيء إلى متناقضات وأضداد تتصارع حتى في اللغة نفسها وفي آيات القرآن المعبرة - حسب رأيه _عن قوانين الجدل الديالكتيكي . . هذه العقلية المسبقة حعلته يصل إلى نتائج خطيرة ، أو سالأحرى أراد من خلالها أن يصل إلى تلك النتائج ، وأهمها ما أسهاه منظرية الحدود والحدين الأعلى والأدمى ، ومن تَم خرج السيد المؤلف بمجموعة من الفتاوى شرع من خلالها كثيرا من القضايا تتعلق بعمل المرأة ولباسها وتقسيات الإرث والربا وما إلى دلك . . ومن المروف معلقيا أنه إذا كانت المقدمات فاسدة كانت كل النتائج باطلة ، فلنز كيف توصل إلى نظريته الفقهية .

يرى السبد الباحث أن فهم الدين الإسلامي فها معاصرا والاقتناع مصلاحيته لكل زمان ومكان لايكنون إلا إذا أمناً بوحود صفين أساسيين للدين الإسلامي • هما الاستقامة والحنيفية المساقضتان ""، حيث يكمن فيها جدل التشريع وتطروه • فالاستقامة جاءت في قوله تمالي:

.. اهدنا الصراط المستقيم (⁽¹⁰⁾. .

ـ قل إن هداني ري إلى صراط مستقيم (١٠١١). .

_وأن هذا صراطي مستقيا فاتبعوه (١٠٠١)..

_وهديناهما الصراط المستقيم (١٠٣) . .

وأما الحنيفية فقد جاءت في قُوله :

إي وجهت وجهي للفي فطر الساوات والأرض حنيف وما أنا من الشركين (۱۰۰).

ـ ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين (١٠٠٥. .

م فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها ١٠٠١. .

إلى آخر هذا السيل من الأيات . . ثم يشرح كلمة الحيف على أنها تعني الميل

والانحراف والتغير والتذبذب، وكلمة المستقيم على أنها الانتصاب والاستقامة، وأن الاستقامة ضد الانحراف. ثم يتامع في أن قوة الإسلام تكمر في استقامته وحيهيته حيث يتولدعن هذين القيضين مئات الملايين من الاحتهالات في التشريع . .

فالحنيفية أو صفة الميل والانحراف والتعتر هي في التتريع والعادات والتغاليد، أسا الصراط المستقيم فهو الشوابت التي جامت لتشكل علاقة جدلية مع متعيرات الحنيفية، وهنا يكمس التفاعل الجدلي بين الشامت والمتحول؛ المستقيم والحنيف؛ في الدين الإسلامي (۱۰۰۰).

وبعد . . فهل هذا الكلام عِمل أدى مسؤولية علمية؟ وهل يستسد إلى أسس منطقية غير افتراضات حتمها اعتقاده مالماركسية حتى حتّر آيـات القرآن لمصلحة تماقصات الماركسية وصراعاتها؟ . .

فنظر إلى طوفان الآيات التي ساقها قبل أن يبهر أعيسا بها، هل حلَّها واستحرح معانيها ودلالاتها لنري هل تعر عن اطروحاته؟ . .

لم يعد يخفي على أحد هنا أنه يضع الأفكار مسبقا، ثم يسوق الآيات والآيات مسبغا عليها لمسة ماركسية لتعبّر عن أطروحاته المسقة، أما البحث الموضوعي والمنهج العلمي فهيهات أن نلمح له أثرا إلا في المقدمة الإرهابية . .

وكأنّ السيد الباحث يفترض في نفسه أنه يخاطب أناسا جاهلين، فهو يستخف بعقل القاري، استحفافا يرري بكل منطق علمي . . فلنأت إلى رأيه القاضي بأن اللين الإسلامي ذو صفة حنيفية أي مائلة ومتذبنبة ومتغيرة؛ ذاكرين قوله بأن " أكبر خطأ ارتكب في الفقه الإسلامي هو نزع الصفة الحنيفية منه ١٠٠٨ . " .
ولنسأل بعد ذلك :

هل يكون وجود كلمة (حنيف) في مجموعة من الآيات دليلا على أن صفة الدين

الإسلامي هي الصفة الحنيفية بمعنى صفة الميل والانحراف في التشريع؛ والتي يقول عنها صفة التغيّر؟ هذه النقطة جوهرية جدا، فإن صحّتْ صحّ كملام السيد المولف وثبتّتْ نتائجه، وإذا بطلت بطل كل ما أتى به المؤلف استناداً عليها.

ودراسة هذه المسألة ليست بعزيزة، فلا يصعب أن نجمع كل آيات القرآن التي وردت فيها كلمة (حيف)، ثم نحدد معناها بدقة متناهية؛ ومن خلال منهج المؤلف فيمه الذي خدع القاريء به في مقدمته؛ حين زعم أنه اعتمد على خصسائص اللغة المربية؛ وعلى الشعمر الجاهل؛ وعلى نظرية الجرجاني؛ وعلى المعجات وخاصة المنايس، ونحن لن نعتمد على غير ما ذكر، ولذلك سندرس هنده المفردة من خلال ثلاث مستويات: نحوية سياقية، وصرفية، ومعجمية، ثم نخرج بالنتائج:

(١) المستوى النحوي والسياقي:

وردت كلمة (حنيف) عشر مرات في القرآن الكريم في عشر آيات (١٠٠١):

- (١) ـ وقالوا كونوا هـ ودا أو نصارى تهشدوا، قل بل ملة إبراهيم حنيف وما كان من المشركين.
- (Y). ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلم وما كان من المشركين.
 - (٣) قل صدق الله فاتبعوا ملة إبراهيم حيفًا وما كان من المشركين.
 - (3) ومن أحسن دينا عن أسلم وجهه لله وهو محسن واتبع ملة إبراهيم حيفاً.
 (6) إني وجهت وجهى للذي فطر السموات والأرض حيفا وما أنا من المشركين.
- را) . قل إن هداني ربي إلى صراط مستقيم دينا قيا ملة إسراهيم حنيف وما كمان

- (٧) وأن أقم وجهك للدين حنيفا ولا تكونن من المشركين.
- (٨) ان إبراهيم كان أمة قانتاً لله حنيفا ولم يك من المشركين
- (1) ثم أرحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين.
 - (10) . فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها.

لقد عادت (حنيفا) في الآيات على إبراهيم عليه السلام في ثمان منها، فكانت حالا له ست مرات، وخبرا لـ (كان) مرتين ٨+٢. وعادت في الآيتين الباقيتين ١٠٠٧ إلى محمد عليه السلام، وكانت حالا له .

والحال هي وصف يُذكر لبيان هيئة صاحبه، إذا كانت حالاً مؤسَّة كما في ((حنيفا)، وهي هها أيضا حال ثابتة الوصف لا منقلة .

كها يلاحظ أن (حيفًا) قد أُتبِعَثْ في معظم الآيات بفي الشرك عن صاحبها ؛ مما يشعر أن الحنيف خلاف المشرك، ويؤيده قوله : كان حنيفًا مسلمًا.

كها أن السياق يدل على أن (حنيفا) كانت لتحديد ملة إبراهيم عليه السلام، وقد سُبقت في معظم الآيات بلفظة الملة، فإذا كانت (حنيفا) حالا من المضاف إليه (إبراهيم)، فإن الملة كانت هي المضاف، ولا يخفي على أحد أن بين المضاف والمضاف إليه من التلازم ما يجعلها بمنزلة الاسم الواحد. . (فالملة) اكتسبت تعريفا وتحديدا معذو يا من إضافتها إلى (إبراهيم) المينة هبته بالحال (حنيفا).

(٢) المستوى الصرق:

حنيف : هي صفة مشبهه على وزن فعيل، والصفة المشبهة هي اسم مشتق يدل على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا تاما، وتدل على أربعة أمور مجتمعة:

أولها: المعنى المجرد الذي يسمى الوصف.

ثانيها : الذات أو الشخص الذي لايقوم المعنى المجرد إلا به، ولايتحقق وحوده إلا فه، ولايتحقق وحوده إلا

ن النها: ثبوت هذا المنى المجرد _ أي الوصف _ لصاحبه ثبوتا عاما في الأزمنة الثلاثة

ڄيعا .

mmana <u>Lålla</u>

رابعها : ملازمة هذا الثبوت المعنـوي العام للموصوف ودوامـه، فلا يكون حـادثا أو طارتا، وإنها أمرٌ دائم يلازم صاحـه

(٣) المستوى اللغوي للعجمي:

الحنف : الاستقامة، وإنها قبل للماثل الرجل أحنف تفاؤلا بالاستقامة (س.). الحنيف : المستقيم. قال الشاعر:

تعلَّمْ أَنْ سيهديكم إلينا طريق الإيجور بكم حنيف """

الحنيف: الثابت على دين الإسلام (١١١)

_المسلم الذي يتحتف عن الأديان.

ـ الخلص.

- المسلم وقد سمى المستقيم بذلك (١١٢).

ـ الماثل إلى الدين المستقيم، والنامك، والمستقيمُ الطريقةِ ١١٠٠٠.

_كلّ من حج أو كان على دين إبراهيم (ص) (١١١١).

_ هو الذي يستغبل قبلة البيت الحرام على ملة إبراهيم.

ــهو من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتُو في شيء، وقيلُ : كل من أسلم لأمر الله تعالى ولم يلتو في شيء فهو حنيف (١١٤).

مُولُسُلمٌ، وقد كان في الجاهلية يقال لمن اختتن وحج البيت: حيف، لأن العرب لم تمسك في الجاهلية بشيء من دين إيراهيم غير الحتان وحج البيت، فكل من اختتن وحج البيت قبل حنيف، فلما جاء الإسلام تمادت الحنيفية، فكسان الحنيف هو المسلم.

وهنا ننتهي إلى نتيجة هامة وهي أن كلمة (الحنيف) تعني:

الثبات والاستقامة وعدم الالتواء والإخلاص واتباع ملة إبراهيم.

.......

وهذا يفعي إلى أن صعة (الحنيف) الواردة في الآيات المدكورة ليست ضد الصراط المستقيم وليست ضد الصراط المستقيم وليست مناقضة لللاستقامة حتى تتصارع معها وفق قانون صراع الأضداد الملاركي كيا أراد الكنات . . والايمكن في حال من الأحوال أن تكون (الحنيف) صفة منحرقة متفررة متذبذبة ؛ لأنها تعني عكس هده المعاني تماما ، كيا أوضحنا من خلال أضخم معجات العربية ، والمقايس على وأسها . . إلا إذا أردنا أن ننسف المعجات بحبما ونسحق خصائص اللغة العربية وعلومها تحت الأقدام ، وعندنذ لايصح أن يدعي السيد الباحث أنه يستند إلى آيات القرآن؛ لأنه إنها يستند إلى أفكار الماركسية ؛ ناسفا كل قوانيا اللغة وأنظمتها .

أما علم الرياضيات فقد أقحمه السيد المؤلف إقحاما ليرهب القاريء بالعلمية ، و يسترّ منه أي موقف معارض حين يقول القارىء في نفسه :

وهل سأكون أكثر فهم اللرياضيات من دكتور في الهندسة؟ . .

فإذا كان السيد الباحث يرغب في أن نناقشة بلغة الرياضيات التي أقحمها، فإن هناك كثيرا من الأخطاء العلمية التي وقع فيها . . ولكننا قبل ذلك ساله :

ما الدليل العلمي على أن الخط المستقيم هو نقيض الخط المائل أو المنحني؟

وهل يمكن أن يصدر هذا الكلام عمن يفقه علم الرياضيات؟ فهو خطأ علمي يمكن أن يقع فيه تلميذ ساذج مارال على مقاعد الدراسة، فيؤنبه أستاذه ويقول له:

إن الخط المستقيم حالسة ، والخط المنحني حاللة أخرى ، وهما ليسسا فسلين متناقضين ، ولكن يمكننا أن ناتي بمستقيمين متضادين عندما يأخمذ الأول قيا موجبة دائيا، ويأخذ الثاني قيا سالبة دائيا، أي عندما يكون أحدهما في الاتجاه الموجب والآخر في الاتجاه السالب .

Har (Y-Y) are measured and management of the control of the contro



ولكن. . هل هناك أصلا - خط مستقيم حقيقي في الكون؟

ألم يدع المؤلف أنه يستند إلى معارف القرن العشرين؟ إن الرياصيات الحديثة أثبتت أنه اليوجد خط مستقيم حقيقي في الكسون، وأي مستقيم هو منحن. . فتأمل . . .

اللباس الداخل للمرأة والحد الأدنى:

و إذ نفند مسألة الاستقامة والحنيمية بذلك الاستقصاء وتلك الدقة، لانفعل ذلك لأجل التضليل الكبير الذي فيها فحسب، بل لأن السيد المؤلف يبني عليها بناء هاتلا من التشريعات والعبادات يترتب عليها نتاتج خطيرة.

فمسألة التناقض المزعوم بين الحنيفية المتلبذية والاستقامة الثابتة ، والتي مقلها يا لتوابع المستمرة . . استغلها في فرص حالات للحدود ، لعل من أهمها حالتي الحد الأعلى والحد الأدنى في التشريع والفقه . ومن هنا نحد أن السيد المؤلف يفتي بأن لباس المرأة المسلمة يتراوح بين حدين ، حد أعلى وحد أدنى ، أما الحد الأدنى فهو اللباس الداخل للمرأة فقط (١١٠)

واعتهادا على ذلك يصبح باستطاعة المرأة المسلمة أن تخرج إلى الطريق بلباسها الداخلي فقط دون أن يكون في ذلك تجاور لحد من حدود الله . .

بيد أن القضية لانتهي عند هذا الحد، وفتاوى السيد المؤلف وتشريعاته تقضى الأمور حتى تصل إلى فرج المرأة و إليتيها وثديها . . فيسميها جيوبا (١٩٦١)، ويسمح بإظهارها أمام السبعة المذكورين في سورة النور (٣١٠، أي الأخ والأب وابن الأحت وابن الأخ ووالد الروح وابته . . وحسب رأيسه يحق للمسرأة المؤمنة " أن تظهير عساريسة تماما أمسام هسؤلاء المذكورين (١٧٠٠). . "

ويشرح قائلا

وهو يقول في موضع آخر:

• فالمسلم السويدي عليه أن يبقى سويديا بكل أعراف وطبائع أهل السويدان، ، ولا يخفى بعد هذا العرض أن معاني الآيات في واد، وفهم السيد الكاتب لما في واد آخر، فإذا احتكمنا إلى أبسط قواعد اللغة وأنظمتها سقطت كل آوائه في الحضيص الأسفل، وهبو لا يعتمد على أي منطق عقل . ولم يعد يخمى على أحد أيضا أن السيد المؤلف يبهج بهج بعض الكتب الدينية في توجهها العمام من حيث التأويلات الفاسدة المخالفة لخصائص اللغة المربية والمجافية للعقل بل إن المؤلف على منطق الأضياء وبديها تماعى ضحو لا يستطيع معه أن يقنع طفلا صعوا، وعلى المؤمم من ذلك يدعى احترامه لعقل القاري».

ولإثبات ما نقول سنتشهد بشرحه لآية (وليصرس بخموهن على جيوبس) ٢٠٠٠٠. إذ رأى أن الله تعالى في هده الآية قد أمر بتغطية الجيوب فقط، أي تغطية الفرج والإليتين والإبطين والثديين ٢٠٠٠. .

فهل يُعقل أن يأمر الله بتغطية ما هـو مغطّى أصلا ؟ أتراه كان يلهو مع عباده ؟ لم أن نساء العرب كن يمشير في الطرقات مكشوفات الفروج والأدبـار حتى نزل الأمر الإنمى بتغطيتها ؟ . .

إن الجيب لغـة هو فتحـة الـُـوب وطوقـه، وهـذا معـي معـروف حدا وشـاتع في الاستخدام عنـد العرب، ويقـال جيب القميص أي طـوقه (١٧٠١، وقد يراد بـالجيوب

пи (т...) шинишинишинишини

الصدور، لأن الصدور تلي الجيوب وبلامسها، ومن هنا قبل. فبلان باصح الجيب، ويعني بذلك قلبه وصدره (١٣١).

وفي الشعر: وخشنت صدرا جيمه لك ناصح

ومكمن الخلل أن السيد المؤلف لا يعرف كيف يقرأ في المعجم؛ ولا كيف يستخرج كلمة منه ، نقول هذا الكلام لأن (الجيوب) من مادة (جيب) أي مما عيمه ياء ، ولكن المؤلف لفوط جهله بأمور اللغة فتع المعجم على مادة (جوب) أي مما عينه واو ، فأخذ معاني (جوب) ومنها (الخرق)؛ وأعطاها لكلمة (جيب) ومن هما حعل الجيب هو الفرج . .

وقد نص المعجم صراحة للاحتراز من هذا الموهم في كلا المادتين، فجاء في المعجم تعليقاً على (جبت القعيص): " فليس من لفظ الحيب الأنه من الواو، والجيب من الباء ١٣٣٥. . " . "

ثم كرر ذلك في مادة (جيب) فقال: " فليس (جيت) من هذا الناب، لأن عين (جيت) إنها هو من حاب يجوب، والجيب عينه ياء، لقولهم جيوب (١٠٠٠). " .

المهم أن الجيوب لغة ـ تمي فتحات الأثواب وأطواق القمصان. وقد كانت نساء العرب في الجاهلية جيوبهن واسعة، تبدو منها نحورهن وصدورهن، وكن يسدلن الخمر من وراثهن فتبقى مكشوفة، فأمرهن الله أن يسدلنها من أمامهن حتى بغطنها.

ومعروف أيصا أن رينة المرآة في ذلك المهد كمانت على قسمين زينة ظاهرة وزينة . غفية، فالظاهرة مثل الخاتم والفتحة والكحل والخضاب. . والمخفية مثل الدملج والخلحال والمختفة والإكليل . . وما شاكل ذلك من أنواع المزينة التي كمانت سائدة عصرتذ، ولذلك جاء في الآية (ولا يبدين زينتهي إلا ما ظهر منها (٢١٠٠ . .) ويؤكد هذا قوله أيضا .

(ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن (١٢٥). .)



بيد أن السيد المؤلف يفهم الزينة على محو اخر، فيرى أن الرينة موعان، زينه الأشياء وزينه المشياء وزينه الأشياء المسافة إلى الشيء أو المكان، والشائية هي زينة مكانية المنابقة المشيئة أنها الحلي والمكياج. . والرينة المكانية أنها الحلي والمكياج. . والرينة المكانية أنها جسد المرأة كلمه، وهذه الرينة الحسدية مهما ما هو ظاهر بالحلق كالبطس والظهر والرأس والأطراف؛ وهذا بجوز إطهاره حسب رأيه لقوله تعلل (ولا يبدين زينهن إلا ما ظهر منها)، ومنها ما هو محفي كالجيوب التي شرحنا فهم المؤلف الخاص ها.

فإدا سألنا المؤلف كيف انقسمت النزية إلى شيئية ومكانية؟ وما الأدلة المطقية على ذلك؟ لا نجد جوابا عالزينة لغة هي ما يُتريَّن به من أشياء مختلفة، فهلا يأتيا بدليل عقلي أو فلسفي أو قرآي أو لغوي. . على زعمه بانقسام النزينة إلى شيئية ومكانية؟ وإلا فها معنى المهج العلمي والنحث الموضوعي ؟ أفلا يعني ـ على الأقل _ الاستناد في النائج إلى مقدمات مثبة وملزمة منطقيا ؟

ولكن السيد المؤلف بخترع المقدمات من خياله الخصيب دود أن تكون هشتة أو مسلًا بها، ثم يبنى عليها . . فيخرح متنافح منية على افتراضات فاصدة .

وبتمبير أدق نقول إن عبد المؤلف أفكارا محددة وجاهزة يريد أن يطرحها، فيخترع لها المقدمات زاعها أنها هي التي أوصلته إلى هذه الأفكار، ونحن لانقول هذا الكلام إلا بعد أن تمَلَنا كتاب جيدا، وبعد أن وقفنا على كثير من القضايا التي توضح طريقة المؤلف الحقيقية في فرص أفكاره . .

فهل هذا هو المنهج العلمي الذي كان يقصده بقوله: " وضعت منهجا علميا في فهم الكتاب "؟..

وهل هذا هو البحث الموضوعي الذي قصده بقوله :

" كان رائدنا هو البحث عن الحقيقة بشكل موضوعي" ؟ . . فتأمل

اكتشاف البخار في القرن العشرين:

وبعد. . فهل يهم كثيرا أن نتحدت بعد ذلك العرص عن قيمة الكتاب ومكانته الحقيقية ، والجديد الذي أتى به ، ومساهمته في التقدم الفكري ؟

أُم يكن فيه اكتشافات جديدة حدّثنا عنها السيد المؤلف زاعها أنها غاست عن السلف الأن أرضيتهم المعرفية كانت متواضعة بالمقارنة مع معارف القرن العشرين التي يقف السيد الكاتب على أرضيتها ويتغنّى بها ؟

كم كانت الإنسادة عظيمة بأن السيد المؤلف انطلق من فهم جديد لترتيل آيات القرآن، أي ترتيب الموضوعات الواحدة الزاردة في آيات غتلفة في نسق واحد كي يسهل القرآن، أي ترتيب الموضوعات الواحدة الزاردة في آيات غتلفة في نسق واحد كتب الفقه والتفسير نجد أن المفسرين والفقهاء يعمدون إلى ذكر الآيات المتفرقة إذا كان ينظمها موضوع واحد . . . بل إنه شاع بينهم مصطلح تفسير القرآن بالقرآن ، وجعلوه شرطا للتفسير فقالوا: " من أواد تفسير الكتاب العزيز طلبه أولا من القرآن ، فيا أجمل من في مكان فقد فسر في موضع أخرد، من .

بل لقد حصل أكثر من هذا ، إذْ أعيد ترتيب آيـات المصحف ترتيبا جديدا يساير موضوعات القرآن ، وقد تم منذ عشرات السنين ، وقد طبع هذا الترتيب المنسّق حسب الموضوعات في مجلد ضخم تحت اسم (تفصيل آيات القرآن الحكيم) .

أمـا التغريق بين الـروح والتفس ٢٠٢٥، فهذا مـوضوع ليس بجديد، وقـد عالجه الأقدمون واختلفـوا فيه، وبمضهم رأى فعلا أن الروح والنفس متضايران، ومعظمهم كان يرى أن النفس هي سر الحياة، وخروجها يعنى الموت(١٠٠٠).

وكمذلك أيضا مسألة الفروق المدقيقة بين المترادفات فهي أشهر من أن يـدّعي المؤلف أنه مكتشفها ومطبقها في فهم نصوص القرآن (١٣٠). أما فهم المؤلف للقلم والتقليم، وأن القلم هو عور المحرفة الإنسانية (٢٠٠١) فهو مسبوق به أيضا وفيه كلام كثير قبل عدة قرون، منه ما نلمحه في كتاب التبيان في أقسام القرآن لابن القيم، حيث شرح معنى القلم وتحدث عن أنواعه كأقسلام الرحي والطب والحساب والحكمة وما شاكل ذلك (٢٠٠٠).

وأما الفرق بين الإنزال والتنزيل فقد ادعى المؤلف أنه اكتشفه وفهمه فها جديدا،
وأنه قد خاب عن العلياء الأقدمين فهم هذا الفرق الذي تفرّد به السيد الكاتب، وقد
زعم أن بعضهم حام حوله دون أن يذكر الفرق (١٣١٠). ولكن الحقيقة أن معظم كتب
التفسير تفرق بين (أنزل ونزل) فعلي الإنزال والتنزيل على نحو أفضل بكثير عما شرحه
المؤلف وأكثر جدية وفها، فقد جاء في الكشاف للزغشري: " . . فإن قلت: لم قبل
نزل الكتباب وأنزل التوراة والإنجيل ؟ قلت : الأن القرآن نزل منجّا، ونزل الكتبابان
جمة (١٣٥٠). . " وفي موضم آخر يقول:

وي أنه أنزل جملة واحدة في ليلة القدر من اللوح المحفوظ إلى السياه الدنيا، وأسلاه جبريل على السفرة . . ثم كمان يُتزّله على رسول الله (ص) نجوها في شلات وعشرين سنة ١٩٧١.

فالزغشري هنا يعتمد على علم الصرف في التفسريق بين بناه (أقمل) وبناه (وَقَمَّل)، فالأول أي صيغة (أقمل) تدل على الحدث مرة واحدة دون إشارة إلى تكراره أو تكثيره، والألف المزيدة فيه أفادت التعدية فحسب، أما صيغة (فقل) فالتضعيف فيها أفاد تكاد الحدث وتكثيره. وإذا تتبعنا هاتين المفردتين ودرسناهما في سياقاتها تأكد لنا هدا الفسرق. . المهم أن الكلام السابق يدلنا على الأدوات العلمية التي كانوا يستخدمونها ويعدّونها من البديهات . . أما السيد المؤلف فقد فرق أولا بين البلاغ والنبيغ مالاعتهاد على الفرق الشائم في الاستخدام بين العوام (١٣٧٠)، دون التعويل على المعطيات العلمية المتمثلة بقوانين اللغة وسياق الكلام والقرائن المعنوية، وكذلك فعل بنالإنزال والتنزيل، إذ لم يستعن بأدوات معرفية حقيقية، وعوض منها باستخدام عبارات مجلجلة عن العلم والتكنولوحيا دون أن يكون ها أي معنى أو توظيف

حقيقي ٢٠٠٥، فقد نوّه بأن المكتشفات العلمية والتكنولوجية في النصف الثاني من القرن العشرين هي الني المستقبلة المقرن بينها العشرين هي التي سمحت له بفهم الإنزال والتنزيل . ١٣٠٠ إلاّ أنه شرح الفرق بينها من خلال مشال لمساراة في كسرة القسدم تخيّس أنها تجري في المكسبك بين البرازيل والأجتين، ثم واح يسقط فهمه السابق للإنزال والتنزيل على عملية نقل المباراة وبنّها إلى مشاهد في دمشق ١٠٠٠ فتأمل ! . .

وأما مقولة السيد الكاتب التي عدها كشفا عظيها وفتحا مبينا، وسهاها نظرية (ثبات النص وتغير المحتوى)، فهل تختلف كثيرا عن مقولـة العلياء الأقدمين 3 تنغير الأحكام بتغير الأزمان 2(14/) والتي جعلوها قاعدة من القواعد الكلية في التشريع ؟

بل إنهم أكدنوا مسألة التطور والتجديد في الفقه والتشريع لدرجة عَدُّوا فيهما الوقوف عند النقل فقط ضلالا، فقالوا ؟الجمود في المقولات أبدا ضلال في الدين (١٤٠٠)

بل لقد تجاوزوا ذلك ، فأباحوا حتى غالقة النص الشرعي في حالة الضرورة ، ولذلك وضعوا القاعدة الفقهية الكلية القائلة : (الضرورات تبيح المحظورات) (۱۱۲)، وفي ذلك يرى الغزالي أنه إذا طرأت ظروف عارضة تقتضي المسلحة فيها غالفة النص الشرعي، وكان يترتب على التمسك بالنص ضرر عام عبيدا، فائه تجب رعاية المسلحة اعلى خلاف مقتضى النص ، ولا يمكن الإختلاف في ذلك (۱۱۱).

إن مثل السيد المؤلف في جميع المواضع السابقة وفي كثير غيرها كمثل من يدعي اكتشاف البخار في القرن العشرين ، في عصر الكمبيوتر والسيبرنتيك والفضاء ، بل إن المؤلف لم يستطع أن يصل حتى إلى مستوى الأطروحات والأفكار التي كانت تطرح منذ مئات السنين ، وهو كذلك لم يكلف نفسه الاطلاع على النتاج الفكري لعصر النهضة ولمن سبقه ولمن عاصره . . ويدعي مع كل ذلك احترام عقل القارى، والجدة في كل ما . . يطرح والريادة فيه ا!

ثم إن السيد الكـاتب كثيرا ما يستغي مادتـه وأدلته من خواطـر شخصية ، ومن

مفاهيم العامة ، ومن تصورات اللفة المحكية عن دلالات الألفاظ، ثم يصوغ كل هذه الأشياء بعبارات ذات طنين علمي ، وعجعلها نظريات استندت إلى معارف القرن القرن العريات استندت إلى معارف القرن العشرين ، وفي الحقيقة أن أطروحات الكتباب تدل على عدودية في الفكر ، وفقر مدقع بالأدوات المعرفية ، وانتفاخ في الذات ، وحكمنا هذا مشروع تماما ، ويستمد مشروعيته من كونه جاء نتيجة لدراسة مطولة ولم يلق عبنا ، ثم إن العلم لايحتمل المجاملة ويقتفي أن نسمي الأشياء بأسائها .

أجل .. إن المؤلف لا يمتلك الأدوات المعرفية حتى الأولية منها .. التي تؤهله لأي دراسة من هذا النوع ، حتى بديهات اللغة وعلومها كان بجهلها ، وجهله بها ليس بسيطا ، بل هو جهل مركب ، وإذا أحسنا الظن به وقلنا إنه استفى معلوماته اللغوية بمن ملحق الكتاب المعنون (أسرار اللسان العربي) للدكتور جعفر حك الباب ، فينبغي أن نشير إلى أن هذا الملحق بحوي دراسة متواضعة جدا طفى عليها اسلوب الإغازة على السنين على نحو أعمق وأفضل ، كالقول بأن القرآن نص عربي وأنه أنزل على سبعة أحرف . . وكالحديث عن العربية الفصحى وعن تاريخ النحو والبلاغة و المدارس التحوية وخلاقاتها ، وتقسيم الكلمة إلى فعل واسم وحرف . . وما شاكل ذلك . والحق أن اللكتور نصر أبو زيد قد أعطى هذا الملحق حقه ولم يخطى ، قط حين وصفه بأنه " دراسة متواضعة نظن أنها اكتشفت منهجا للتحليل اللغنوي ، وهي لاتكاد تتجاوز طرح بعض المفاهيم التقليدية التي تجاوزها التراث اللغوي والبلاغي العربي التحديد و الأنها .. و (١٠٠٠) .

وقد صار بإمكاننا الآن من خلال بجمل ما قدمنا ، وما وقفنا عليه في هذه الدواسة أن نستنج المنهج الحقيقي الطبق فعلا في الكتاب فنلخصه في البنود التالية :

⁽١) تحطيم خصائص اللغة العربية وأنظمتها .

 ⁽ Y) عدم المقدرة على قراءة المعجم وفهمه ، وتفسير الكليات بغير معناها .

 ⁽٣) خالفة معجم المقاييس لابن فارس وإهمال المعجمات الأخرى .

- (٤)تزييف حقائق اللغة والادعاء مها ليس فيها .
- () مخالفة نظرية الجرجاني في النظم من خلال اجتثاث المفردة من سياقها وتجريدها من
 معناها الحقيقي
 - (٦) إغفال علوم الصرف والاشتقاق التي كان من أثمتها أبو على الفارسي وابن جني .
 - (٧) مخالفة ما ورد من الشعر الجاهلي .
 - (٨). الاستخفاف بعقل القارىء وغياب المنهج العلمي الحقيقي .
- (٩)- إضفاء صفة العلمية والحقيقة على افتراضات وتصورات محضة مقدت أدلتها وبراهينها .
- (١٠). الانطلاق من أفكار الماركسية ومبادئها وإكراه آيات القرآن وقسرها على التعبير عنها .
- (١١) اتخاذ آيات القرآن غطاء الأفكاره وأطروحاته ، وانهيار العلاقة بين التشكيل
 اللغوي للآية والمعنى الذي يوضع لها من خارجها .
- (١٢) إقحام علم الرياضيات واستخدام ألضاظ العلم والتكنولوجيا بغرض الإرهاب العلمي.
 - (١٣) بناء نظرية فقهية على أمس فاسدة ومقدمات باطلة علميا ومنطقبا ولغو يا .
- (١٤) وضع النتائج قبل المقدمات والإتيان ممقدمات واهية غير مسلم بها ولا ملمرمة منطقيا .
- (10). عدم التوثيق ، وانعدام المرجعية مطلقا ، وعدم مراعاة أبسط قواعد البحث العلمي . وينبغي بعد هده الأحكام أن نحاول تعليل انتشار الكتاب الواسع الذي أشرنا إليه في البداية ، لأن هذا الانتشار لايتناسب مطلقا مع التنافع التي توصلنا إليها، ولذلك فإننا نرى أن هناك بجموعة من الأسباب قد ساهمت في ذلك :
- (١) معالجة الكتاب للقضايا الفكرية والدينية بأسلوب محتلف في شكله عن النمط التقليدي؛ أو على الآقل ادعاؤه ذلك، في وقت طغى فيه النمط التقليدي السلغي العقيم حتى غذا منعرًا بعيدا عن الإقناع وعن مواكبة تغيرات الواقع المعيش.
- (٢) زعم الكتاب اعتباده على معارف القرن العشرين وأوضيته العلمية و إفادته من التقدم العلمي والاكتشافات الحديثة.

- (٣)حلو الساحة الثقافية من كتابات فكريمة جرينة تتناول تلك الموضوعات الخطيرة والحساسة التي حاولت القراءة المعاصرة مقاربتها .
- () كم الاقات هوى في النفوس من خيلال نظرته الترحيصية التي أحازت كثيرا من المنوعات والمعوقات التي فرصها التركيب الاجتهاعي وأحواله المقدة المأزومة عبر مراحل ظرفية معينة .
- (٥) استخدامه طريقة خاصة في التعبير تدعو إلى الإبهار بها فيها من عسارات جليلة المقمام على الرغم من أنها في الميزان المنطقي والوظيفي جوفاء تخلو من أي قيمة علمة أ

ومن نافلة القول أن أشير أخيرا إلى أنني دعيت من قبل الأستاذ الدكتور نعيم اليافي إلى حضور ندوة علمية خاصة مع المؤلف الدكتور محمد شحرور في دمشق نظمها اتحاد الكتاب العرب منذ سه تقريبا ، وفي أثناء ذلك الاحظت أن السيد المؤلف كان على المكس تماما بما وجدناه في كتابه من تنظيم وتقسيم واصطلاحات . . فقد كان مشتا يتحدث دون ترابط سببي في كلامه ، فعندما طلب منه الدكتور اليافي أن يقدم لنا فكرة عن كتابه مي خلال ثلاث نقاط رئيسية :

- (١) تجربته مع الكتاب
- (٧) مقولته في الكتاب .
- (٣) النتائج التي وصل إليها . .

تحدث عن كل شيء إلا عن هذه النقاط !! وكان حديثه مبعثرا ، ولفته سقيمة رككة بحيث مبعثرا ، ولفته سقيمة رككة بحيث لاتكاد تستقيم فيها جملة فصيحة ، فترى المرفوع بجرورا والمنصور . . حتى الأينات القرائية التي كمان يستشهد بها كمان يغلط في قولها ، فيرده الحضور مرة ، واللدكتور اليافي مرة أخرى ، ثم كانت الطامة الكبرى أن سمى نظرية النظم لعبد القاهر الجرجان بنظرية (النظم) وكردها أكثر من مرة (21)!

أضف إلى ذلك أن كتابه يموج موجا بالأخطاء اللغوية والنحوية التي لايجوز أن

.....<u>£ål.le</u>

يقع فيها التلاميد ((۱۱) . . . فهل عرفنا الان وبعد كل هذا العرض الغاية التي وضع من أجلها ملحق بـالكتاب سمـوه (أسرار اللسان العربي) للـدكتور دك البـاب؟ هذا على الرغم أن الكتاب ينوه بحجمه الذي تجاوز ثهائمته صفحة ، ومع ذلك أضيف إليه هذا المحق دون أن يكون لـه علاقة بـالكتاب لامن قريب ولامن بعيـد ، اللهم إلا إرهاب القارىء . . حتى إذا تساءل القارىء في نفسه قائلا :

وما علاقة المؤلف_وهو مهندس_باللغة وعلومها وفهم نصوص القرآن؟

عند ذاك يخرسه ملحق أسرار اللسان العربي ويقول له :

ويجك يـا هـذا : كيف تتجرأ على مثل هـذا الســۋال ونحن نحـدَثك عن أسرار اللغة؟ .

وهل يعرف الأسرار إلا عالم الأسرار ؟



الحواشي والتعليقات

- (١) صدر هذا الكتاب في دمشق عن دار الاهالي تأليف الدكتور المهندس محمد شحرور.
 - (٢) راحم الكتاب والقرآن_المقدمة ص ٤٥.
 - (٣) مقدمة الكتاب ص ٢٩ ـ ٣٠.
 - (٤) مقدمة الكتاب ص ٣١.
 - (۵) ص ۳۲.
- (٦) أشار السيد المؤلف في مقدمته إلى المراحل التي مربها تأليف الكتاب، فقيد مدأت المرحلة الأول
 عام ١٩٧٠ عندما كان في إيرلمنا، وانتهت المرحلة الأخيرة عام ١٩٩٠.
- (٧) كانت الطبعة الأولى في أيلول ١٩٥٠ ، ثم كانت الطبعة الثانية في المام نفسه (١٩٥٠) في كامون الأول، أما الطبعة الـرامعة فكانت في الشهر الأول من عام ١٩٩٧ وهي طبعتان عــادية وشمسية، وهذا يعني أن بين الطبعة الأولى والطبعة الرابعة (١٥) شهراً فقط، أي سنة وثلاثة أشهر .
 - (A) الأسبوع الأدي_العدد ٢٤٧_٢٤٤ ١٩٩١_ص٣
- (٩) نهج الآسلام .. العدد ٤٢ ــ لئة ٩٩٠ ـ. الحليفة اليهبودية لشمار قراءة معاصرة .. د. عمد سعيد رمضان البوطى .
- (١٠) نهج الإسلام _ العدد ٤٣ ـ آدار ١٩٩١ ـ تقاطعات خطرة على دروب القسواءات المعاصرة ـ د . شوقي أبوخليل .
- (١١) انظر عَبلة الهلال العدد ١٠ أكتور ١٩٩١ ــ الذا طفت التلفيقية على كثير من مشروعات عجديد الإسلام ـ د. نصر حامد أبوزيد.
 - (١٢) المقالة السابقة نفسها ص ٢٧.
 - (١٣) انظر مجلة الهلال العدد ١ _يناير ١٩٩٢ _حول القراءة المعاصرة للقرآن _ د . محمد شحرور .
 - (١٤) راجع الكتاب والقرآن مقدمة المؤلف ص ٤٨.
- (١٥) لاحظ هذه العبارات التي وردت في المقال المتسوب للدكتور محمد شحرور. * وبيدو أن الدكتور أبا زيد ينتمي إلى الاحتيال الثاني بينها نحن وصاحب (الكتاب والقرآن) ننتمي إلى الاحتيال التحال الثالث » صر. ١٣٠.
 - و وهذا ما جاء في باب جدل الكون في كتاب الدكتور شحرور " ص ١٣٢ .
 - « ولم يكن في يوم من الأيام حالما ولا متوهما كها قال الدكتور شحرور في كتابه ؟ ص ١٣٣ .
 - (١٦) راجم المقالة المذكورة ص (١٣٤).
- (۱۷) انظر عبلة الحلال المدد ٣ ـ مارس ١٩٩٦ ـ المنهج النفعي في فهم النصوص الدينية ـ د . نصر حامد أبوريد .



```
(١٨) راجم المقالة المذكورة مِن ٦٠.
```

(19) انظر القراءة الماصرة للدكتور شحرور عرد تنجيم ٥٠ سليم الجابي ص ١٦.

(٢٠) انظر المتدمة ص

(٢١) النهاذج التي ستعرضها هي عل سبيل التمثيل لا الحصر وقسد استبعدنا منها ــ بلا شك ــ الأخطأء الملحة.

(٢٢) ص ١٣ والصواب (مأمورون) لأنها خبر (أن) لمرفوع.

(٢٣) ص ٥١ والصواب (ارتباط معنويٌ عضوي. .).

لأن الأول اسم كان المرفوع والياقي صمات نه.

(٢٤) ص ٢٩ والصواب (ذا الشَّأَن) لأنيا صفة للمفعول به متصوبة .

(٢٥) ص ١٣٤ والصواب (لكونها اسمون) لأنيا متصوبة باللصادر (٢٦) من ١٧٨ والصواب (شيئا) لأنها خبر كان المتصوب.

(۲۷) ص ٤ ° ٢ والصواب (نبي) لأنه مفعول به منصوب.

(٢٨) ص ٢٠٩ والصواب (نيوً) لأنه خبر (أنَّ) المرفوع.

(٢٩) انظر الصفحة ١٤٧.

(٣٠) مباحث في علوم القرآن..د. صبحي الصالح..ص ٢٤١..٢٤٠

(۲۱).انظر ص ۳۱. (۲۲) ص ۲۲.

(٣٣) انظر مجلة نهج الإسلام - العدد ٤٦ - ١٩٩١ - قراءة نقفية في مواف الكتاب والقرآن - محمد شفيق باسين.

(٣٤) نهج الإسلام ـ العند ٤٧ ـ أذار ١٩٩٢ ـ الحدود في الإسلام ـ عمد شفيق ياسين .

(٣٥) نهج الإسلام . المدد ٤٨ ـ حزيران ١٩٩٢ ـ قرامة نقدية في مؤلف الكتاب والقرآن _ عمد شفيق

(٣٦) راجع مجلة الشاقد المدد ٤٥ ـ آذار ١٩٩٢ ـ طرافة في التقسيم وفرابة في الشأويل ـ طسارق زيادة.

(٣٧) انظر المقالة السابقة من ٦٠.

(٣٨) راجم الكتاب والقرآن _ تقليم المنهج اللغوي ص ٢٣ _ ٢٤ .

(٣٩) الكتاب والقرآن ـ مقدمة المولف ص ٤٤ .

(1) الكتاب والقرآن مقدمة المولف ص ٢٩ .

(٤١) نفسه ص٤١.

(٤٢) الكتاب والقرآن ص ٢١٤.

- (٤٣) نفسه ص ۷۳۰.
- (٤٤) نفسه ص ٧١٧.
- (٤٥) نقسه من ٩١.
- (٢٦) سورة البقرة_الآية ١٨٥.
- (٤٧) الكتاب والقرآن ص ٦٥.
 - (٤٨) نفسه ص ٩٤ .
 - (٤٩)نفيه مي ٤٩.
- (٥٠) انظر لسان العرب والصحاح والقاموس المحيط مادة: مرك.
 - (١٥) الكتاب والقرآن ص ١٠٨.
 - (٢٥) المبقحة السابقة نفسها.
 - (٥٣) سورة آل عمران ـ الآية ٢٣.
 - (٤٥) سورة الحجر _ الآية ٢٦.
 - (٥٥) سورة السجدة_الآية ٧.
- (٦٥) ورد ذلك في تقديم للنهج اللغوي ص (٢٥)، وكذلك ذكر المؤلف فهمه الجديد للترتيل؛
 وجمله قاعدة من قواعد التأويل التي وضعها، انظر ص (١٩٦) _ (١٩٧).
 - ربعه د سدس فرصفوین اتني وضعها انظر طن (۱۹۰)_(۱۹۷) (۵۷) مبارة الكهف_الآلة ۱۹۰.
 - (٥٨) انظر تفصيل هذه الراحل في كتابه ص ٢٠٤ حتى ص ٢٠٠٠.
 - (٩٥) سورة البقرة_الآية ٣٢.
 - (٦٠) سورة البقرة_الآية ٣٣.
 - (11) انظر الكتاب والقرآن ص ٢٠٦.
 - (٦٢) سورة البقرة_الآية ٣٤.
 - (٦٣) الكتاب والقرآن ص ٨٨.
 - (٦٤) سورة آل عمران ـ الآية ٥٠ .
 - (٦٥) سورة المائلة_الآية ٤٦ .
 - (٦٦) سورة النساء_الآية ٤٧ .
 - (٦٧) الكتاب والقرآن ص ٨٨.
 - (۱۸) ناسه ص ۲۰۵.
 - (٦٩) نفسه من ١١٥.
 - (٧٠) سورة هود_الآية ١ .
 - (٧١) سورة فصلت_الآية ٣.



```
(٧٢) الكتاب والقرآن ص ١١٥.
                                                              (۷۳) نقسه ص. ۱۱۸
                                              (٧٤) نفسه ص ٢٥٤ وكذلك ص ٢٦١.
                                                             (۷۵) نفسه ص ۱۱۸.
                                                              (٧١) الصمحة نقسها
                                 (٧٧) الكتاب والقرآن ص ١٦٦ ـ ص ١٦٠ ـ ص ١٧٩ .
                                                        (٧٨) سورة المائدة_ الآبة ٨٨ .
                                                        (٧٩) سووة النساه_الآية ٢٢.
                                                (٨٠) راجم الكتاب والقرآن ص ١٥٢.
                                                             (۸۱) نفسه ص ۳۸۹.
                                                             (۸۲) شبه می ۳۹۰.
                                                                  (۸۲) ص ۸۸۹.
                                                             (٤٨) المار الآبة ٢٠.
                                                         (٨٥) سورة القرة الآية ٣٥.
                                                         (٨٦) الكتاب والقرآن ٣٨٩.
                                                              (۸۷) تقت می ۱۸۷ .
(٨٨)من مثل قول علما: 9 ثم خلقنا النطفة صلقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغية عظاما
                         فكسونا العظام لحيا ثم أنشأناه خلقا آخر. . ٩ المؤمنون الآية ١٤ .
                                                     (٨٩) الكتاب والقرآن ص ٢٣٠.
                                                             (۹۰)نفسه ص ۲۲۳.
                                                             (٩١) الصفحة نفسها.
             (٩٢) راجم تاج العروس ولسان العرب والصحاح والقاموس للحيط، مادة (سبح).
                                                (٩٣) انظر القاموس للحيط مادة (نزه).
                                                          (٩٤) الصحاح مادة (نزه).
                                                       (٩٥) لسان المرب مادة (نزه).
                                                     (٩٦) الكتاب والقرآن ص ٢٢٣.
                                                              (٩٧) نفسه ص ٢٢٧.
                                                             (٩٨) تقسه ص ٤٩٦.
                                                             (99) نفسه ص ٤٤٧.
                                                              (١٠٠) سورة الفاتحة.
```

- (١٠١) سورة الأنعام_الآية ١٦١.
- (١٠٢) سورة الأنعام_الآية ١٥٣.
- (١٠٣) سورة الصاعات_الآبة ١١٨.
 - . (١٠٤) سورة الأنمام_الآية ٧٩.
 - (١٠٥) سورة الأنمام_الآية ١٦١. (١٠٦) سورة الروم _ الآية ٣٠.
- (١٠٧) الكتاب والقرآن ص ٤٤٨ ـ ٤٤٩ ـ ٤٥٠ .
 - (۱۰۸) نقسه می ۲۷۳.
- (١٠٩) تخريئج الآيات على الترتيب: البقرة ١٣٥/ آل عمران ٦٧/ آل عمران ٩٥/ الساء ١٢٥/ الأنمام ٧٩/ الأنعام ١٦١/ يونس ١٠٥/ التحل ١٢٠/ السل ١٢٣/ الروم ٣٠.
 - (١١٠) راجع تاج العروس وأسان العرب مادة (حنف).
 - (١١١) القاموس المحيط مادة (حنف).
 - (١١٢) لسان العرب وتاج العروس والصحاح مادة (حنف).
 - (١١٣) مقايس اللغة مادة (حنف).
 - (١١٤) لسان العرب مادة (حنف).
 - (١١٥) راجع الكتاب والقرآن ص ٥٥٠_٥٥١.
 - (۱۱۱)نفسه من ۲۰۷,
 - (١١٧) الصفحة السابقة نفسها.
 - (١١٨) الكتاب والقرآن ص ٧٢٩.
 - ١١٩١) سورة النور الآية ٣١.
 - ١٢٠١) الكتاب والقرآن ص ٢٠٧
 - (١٣١) تاج العروس والقاموس المحيط مادة (جيب).
 - (١٢٢) لسان العرب وتاج العروس_مادة (جيس).
 - - (۱۲۳)لسان العرب _مادة (جوب).
 - (١٢٤) اللسان مادة (جيب).
 - (١٢٥) سورة النور _الآبة ٣١.
 - (١٢٦) الكتاب والقرآن ص ٢٠٦.
 - (١٢٧) الكتاب والقرآن تقديم المنهج اللغوي ص ٢٤ .
 - (١٧٨) الإنقان في علوم القرآن للسيوطي جـ ٢ ص ١٧٥ .
 - (١٢٩) الكتاب والقرآل ص ١٠٦_١٠١ .



(١٣٠) راجع مثلا (الروح لابن القيم) ص ٢١٧ ما بعدها.

(١٣١) راجع على سبيل الشال (تفسير القيم) للجوزية ، ونطر كذلك كساب الدكتور عبد المتاح لاشين (ابن القيم وحسه البلاغي في تفسير القرآن) ص ١٣٦.

(١٣٢) الكتاب والقرآن ص ١٩٥.

(١٣٣) راجع التبيان في أقسام القرآن ص ١٣٩ وما بعلُها.

(١٣٤) الكتآب والقرآن ص ١٧٣ ..

(١٣٥) أنظر تفسير الكشاف جـ ١ ص ٤١١.

(١٣٦) الكشاف جـ ٤ ص ٢٧٣ .

(١٣٧) الكتاب والقرآن ١٤٨ - ١٤٩.

(١٣٨) تجدر الإشارة هنا إلى أن المدكنور نصر حامد أبو زيد قد تبه إلى مدّه الملاحطة كذلك فقال: همذه التفرقة بين الإنزال الكلي والتنزيل الجزئي ليست إلا صياغة تتزيا بزي العلم ، وتتطاهر بسمته ، رغم أما تكور أقوال علياء القرآن الأسبقين من النزول مرة واحدة إلى السياء اللنيا ، ثم التنزيل منجا على قلب النبي . . . ؛ (لماذا طفت التلفيفية . .) ص ٢٧.

(١٣٩) الكتاب والقرآن ص ١٤٩.

(۱۶۰)ىقسەس ١٥٠ .

(١٤١) انظر المادة / ٣٩/ من القواعد الفقهيَّة الكلية في مجلة الأحكام العدلية .

(١٤٢) انظر (الغروق تحت المرق) للشهاب القرافي ، المسألة الثالثة ١٧٧ ، عن المدخل الفقهي العام لمصطفى الزرقاء ، ص ١٠٠٠ . *

(١٤٣) راحم مقالته (لماذا طفت التلفقية . .) .

(١٤٤) تنبغي الإنسارة هنا إلى أن جمية النقد في حلب برناصة الدكتور نعيم اليافي اتفقت مؤخرا مع المؤلف د . محمد شحور على المشاركة في مدوة حوارية حول الكتباب ، يجاوره فيها الدكتور عمد عكام الباحث في بجال التفسير ومنهجه وأصوائه ، ولكن الدي يدعو للاستغراب أن المؤلف فيا بعد تلزع بأن عليه أن يستشير جهاز الأمن أولاً ليأخذ منه الموافقة ، شم اعتلر مدعاً أنه لم يسمح له بلكك 11

(١٤٥) نصرض فيا على نباذج من أخطائه على سبيل التمثيل لا الحصر مستبعدين الأخطاء المطبعية

ه ان العلياء عاقلين ، والدجالين عجانين . ٤ ص ٣٠٩ .

والصواب (عاقلون) لأنها خبر مرفوع.

- القد ذكر الكتاب للقلوب فعلان الآول . . . ٤ ص ٢٧٧ . والصواب (فعليز) الأنها مفعول به منصوب.

...(177)....

. و وعياها أم لم نعيها عص ٢٥٤ ، والصواب (لم سمها) لأن المعتل يجزم بحلف حرف علته.

اليس القول فعل يقوم به . ٤٣٠ والصوات (فعلاً لأما حبر ليس المنصوب .

ـ و حرم مشرعو هذه الأمة كتبرا ما أحل الله تحريم دائم عير ظرفي " " » ص ٥٠١ والصواب (تحريها دائم) لأن الأولى مفعول مطلق منصوب والثامة صفة لها .

ـ * والصرق هو أنـه كامل المعرفـة ونحى ناقعي المصرفة متعلمين ، لـذا . . . * ص ٣٩١ والصواب (ناقصو المعرفة متعلمون) لأمها حمر للمبتدأ .

. و هولاد التأخرين لهم علاقة القرابة مع المرأة ، ص ٢٠٩ والصواب (المتأخرون) لأنها بدل من اسم الأشارة المفوء.

_ * وتين أن أحد رواته هو أبا مكرة . ، ع ص ١٣٥ والصواب (أبو بكرة) لأنها خبر مرموع.

_ * ووضع تعاريعاً في بعض الأمور ؟ ص ٤ ٩٥ والصواب (تعاريف) لانها ممنوعة من الصرف.

_ « أصبح الفقه والسلطة تـوأصان » ص ٥٦٩ ، والصنواب (تـوأمين) لأنها خبر منصوب للفعل الناقص . .

ـ « اذا كأنت الحالـة ليسبت إملاق فيجوز . . ؟ ص ٤ · ٥ والصواب (إملاقـا) لانهـا حــر ليس

_ عاش لوحده ٥ ص ٣١٣/ (لكي تشرع لوحدها) ٥ ص ٥٨٠ والصواب (وحده_وحدهاًالأن. الحال لا يدخل عليها حرف الجره.



ـُ أهم للصادر وللراجع ــ

- (١) أبية العمل ـ د عصام بور الدين ـ المؤسسة الحامعية للدراسات ـ ط ١ ١٩٨٢ ـ بيروت.
 - (٢)_ الإتقان في علوم القرآن_حلال الدين السيوطي حد ١ ، حـ ٢ ـ دار الفكر ـ بلا تاريح .
 - (٣)_إحياء علوم الدين الغرائي ٥ أجزاه دار القلم بيروت ملا تاريح .
 - (٤) أساس البلاعة الزمشري دار الموفة ميروت بلا تاريح .
 - (٥) أسباب النزول أبو الحسن على السيانوري دار المكر مروت و طـ ١٩٨٨ .
 - (٦) ـ أسرار البلاعة في علم الساك ـ عبد القاهر الجرجاني ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٨١
- (٧)ـاالأنساء والنطائر في النحو ـ جلال الدين السيوطي ـ تحقيق بجموعة ـ بجمع اللغة العربية مدمشق
 - (A) أصول العلسفة الماركسية اللينيية ماشراف فيودد بورلانسكى دار التقدم موسكو ١٩٨٥ .
 - (٩). إملاء ما مَنَ به الرحم أبو النقاء العكبري دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٩ .
- (١٠) الإنصاف في مسائل الحلاف .. أنو البركات الأساري تح _ محمد عي الدين عبد الحميد .. مجلدان مصر.
- (۱۱) أوضح المسالك إلى ألفية إبن مالك ابن هشام ٣٠ أجزاء تح : عمد عي الدير عبد الحميد _ بيروت ط ١٩٨٦
- (١٧) الإيضاح في علوم السلاغة ـ الحطيب القروبي ـ تح * محمد عبد المعم خفاحي ـ دار الكتاب ـ بدوت ١٩٨٥ .
 - (١٣) البلاعة علم المانيد . مزيد بعيم عطيعة اس خلدون دمشق ١٩٨٧ .
- (18) ابن القيم وحسه السلاعي في تفسير القرآن . د . عبد العتاج لاشير . دار الرائد العربي . بيروت
 - (10) تاج العروس المرتصى الزبيدي ٢٥ نجلدا تم مجموعة الكويت .
- (١٦) تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتهاعي ــ ٤ ُ مجلدات ــ . حسن إبراهيم حسس ـــ بمروت ١٩٦٤
 - (١٧) تاريخ العرب قبل الإسلام_د أحد هيو_حامعة حلب_ ١٩٨١.
 - (١٨) التبيان في أقسام القرآن ـ اس القيم الحوزية ـ دار الفكر _ بيروت.
 - (١٩) التعريفات على بن محمد الجرجاب دار الكتب العلمية ربيروت ١٩٨٨ .
 - (٢٠) تفسير القرآن العظيم ابن كثير ٤ أجراء دار العلم بيروت .
 - (٢١) تفصيل آيات القرآن الحكيم حول لايوم ترجمة محمد مؤاد عند الماقي دار الفكر بيروت .
 - (٢٣) تهليب سيرة ابن هشام عد السلام هارون دار البحوث العلمية _ألكوبت ١٩٨١



(٢٣) حركة الفتح الإسلامي ـ د . شكري فيصل ـ دار العلم للملايين ـ ميروت ـ ١٩٨٢ (

(٢٤) الخصائص .. ابن حي ٣- علدات . تحقيق : محمد على النجار .. دار افتدي هديروت .

(٢٥) دراسات في فقه اللغة ـ د صحي الصالح ـ دار العلم للملايين ـ سروت ط ١٩٨١ .

(٣٦) دلائل الإعجاز .. عبد القاهر الحرحاب _ تح . د محمد رصوان وعاير الداية _ دار قتية _ دمشق MAR

> (٧٧) الروح لابر القيم الجورية .. دار ـ. سروت .

(٢٨)سمر السعادة وسفير الاصادة ـ السحاوي _ تع ٠ د . محمد احمد الدلل عجمه اللغة العربية بدمشق ۱۹۸۳

(٢٩) شرح شافية ابن الحاجب _ رضى الدين الإستراماذي _ تحقيق محمد عي الدين عد الحميد ورفاقه دار الكتب سروت.

(٣٠) الصحاح في اللغة ـ الجوهري ــ اعدار نديم وأسامة مرعشل ـ دار الحصارة ــ ط ١٩٧٤ ـ ببروت ،

(٣١) العقيدة الإسلامية والفكر المعاصر . د . محمد سعيد رمصان البوطي ... مطعة رياص .. دمشق

(٣٢) علوم الحديث ومصطلحه ـ د . صبحى الصالح ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٥٩ .

(٣٣) غريب القرآن_الطريحى.. دار زاهدى.

(٣٤) فجر الإسلام_أحد أمين_دار الكتاب العربي_بمروت.

(٣٥) فقه السنة - السيد سابق - دار الفكر - بيروت - ١٩٨٣ .

(٣٦) الفقه في المذاهب الأربعة _ الجزيري _ ٤ أجراء .

(٣٧) فقه اللغة_أبو منصور التعالبي

(٣٨). في أصول النحو _ سميد الأفغاني_دار العكر _ دمشق_ ١٩٦٣ . (٣٩) القاموس المحيط الفيروز آمادي ٤ بجلدال دار الجيل بيروت بلا تاريح .

(• ٤) القراءة المعاصرة للدكتور محمد شحرور مجرد تنجيم . . ـ سليم الجابي ـ دمشق ١٩٩١ .

(13) الكتاب والقرآن_قراءة معاصرة_د . محمد شحرور _دار الأهالي_دمشق ط. ١ - ١٩٩٠

(٤٣) الكشاف عن حقائق التزيل . . . الزنخشري . ٤ أجزاء . دار المعرفة . بلا بروت .

(٤٣) لسان العرب ابن منظور ٢٠ مجلدات دار المعارف مكتبة الدوري دمشق بلا تاريح (22) المادية الإسلامية وأبعادها عبد المعم محمد خلاف دار المعارف مصر - بلا تاريح .

(٤٥) مباحث في علم المعاني_د . طاهر الحمصى_مشورات جامعة البعث_١٩٩٢ .

(٤٦). مباحث في علوم القرآند . صبحى الصالح . دار العلم للمبلايين بيروت ط ١٤



- (٤٧) مباديء اللسانيات العامة _ آندرية صارتيبه _ ثر ` د أحد الحمو _ المطاعة الحديدة _ دمشق _ ١٩٨٥
 - (٤٩) المداوس النحوية .. د. شوقي ضيف دار المارف مصر ١٩٦٨
 (٤٩) المدحل الفقهي العام مصطفى أحمد الزرقاء مطبعة حامعة دمشق ــ طـ٧ . ١٩٦١
- (0 ه) مدخل إلى اللسانيات _ روبالد ايلوار _ ترجمة (بدر الدين القاسم _ وزارة التعليم العالي _ دمشق
 - (١٥) المسائل العضديات أبو على الفارسي تع: شيخ الراشد وزارة الثقافة _دمشق ١٩٨٦ .
- (٥٧) المسائل المثورة أبو علي الفأرسي تحقيق : د . مصطفى الحدري مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦ .
 - (٥٣) المستصفى من علم الأصول الغراق -جدا ، حدا دار الفكر الا تاريخ.
 - (28) المعجم المهرس لألفاط القرآن الكريم ـ عمد مؤاد عد الباقي ـ دار المكر ـ دمشق
 - (٥٥) مغنى اللبيب _اس هشام _ تع . د . مازن مبارك وصاحبه _دار المكر _ دمشق ١٩٦٤
 - (٥٦) المفسل في علم العربية الرغشري -ط ٢ دار الجيل بيروت .
- (٧٥) مقاييس اللعة _أحمد بن عارس _ تحقيق . عبد السكلام هارون ٦ مجلدات _ مركز النشر ٢٠٤٠
 - (٥٨) مقدمة في علم الدلالة الألسني . هير روت بركلي . تر : قاسم مقداد . وزارة الثقافة . دمشق .
 - (٩٥) البحو الوافي عباس حسن _ ٤ محلنات دار المارف بمصر ـ طه بلا تاريخ . (٩٥) الرسيط في أصول المقه الإسلامي ـ د . وهية الزجيل ـ مطحة خالد ابن الوليد ـ دمشق
 - _ المحف والمجلات _
 - (11) الاسوع الأدبي العدد ٧٤٧ ١٩٩١ . ١٩٩١.
 - (٦٣) مجلة الناقد_المدد ٤٥_ آدار ١٩٩٢ .
 - (١٣) سبح الإسلام_العند ٢٤ ـ ك ١٩٩٠ .
 - (35) my الإسلام_العدد 23_آدار 1991.
 - (a) نهج الإسلام_المددة ع ك ١ _ ١٩٩١.
 - (١٩٦) نهج الإسلام_العدد ٤٧ _آذار . ١٩٩٢ .
 - (٧٧) نهم الإسلام العدد ٤٨ حريران ١٩٩٢.
 - (١٨) عِلْةُ الْمَلالِ العلد ١٠ أكتوبر ١٩٩١.
 - (٦٩) مجلة الحلال العدد ١ _بناير ١٩٩٢ -
 - (٥٠) مجلة الحلال العدد ٣ مارس ١٩٩٢.



التراث الحضارى لزعماء نيجيريا في القرن التاسع عشر



التراث الحضاري الإسلامي لزعماء

نيجيزيا

في القرن التاسع عشر

د. عبدالله عبدالرازق ابراهیم *

يعمل أستاذاً مساعداً للتاريخ الجديث وللماصر بعمهاد البحوث والدراسات الأفريقية ...
 جامعة القاهرة.

مقدمة :

لقد امتدت الدعوة الإسلامية واللغة العربية إلى الجزء الغربى من القارة الأفريقية نتيجة عوامل كثيرة منها تلك الهجرات العربية خصوصا الهجرات التي قامت بها قبائل بني هلاك وبني سليم، وتقدم هذه القيائل نحو الصحواء الكبرى بحثا عن ظووف اجتهاعية تشابه ما كان سائدا في شبه الجزيرة العربية (١٠).

كان هذا التحرك سببا في دفع قبائل البرير والزنوج بعد اعتناقهم الدين الإسلامي إلى التحرك جنوبا حيث تحركت قبيلة جدالة، وعبرت نهر النيجر، واتجهت نحو السودان الغربي(٢)

وعلى امتداد العصدور الوسطى قدامت في هذه المنطقة من غرب أفريقيا ممالك أفريقيا ممالك أفريقيا ممالك أفريقية إسلامية مساهمت بشكل ايجابي في نقل ونشر حضارة الإسلام ، فساعد ذلك على ازدهار هذه المنطقة اقتصاديا وسياسيا واجتهاعيا، وكانت دولة المرابطين قد كونت جبهة إسلامية قوية امتدت من غرب أفريقيا إلى المغرب ثم إلى الأنملس، وبالطبع ساعدت هذه المدولة على انتشار الإسلام وتفاقته في غرب أفريقيا، ويرجع الفضل في نشر الإسلام في هذه الجهات إلى دعاة المرابطين الذين امتد نشاطهم من السنغال إلى غينيا حتى ساحل العاج والتيجر (77)

and to the community of the community of

.....<u>Såld</u>e

وتوغل هؤلاه الدعاة حتى أدركوا المحيط الأطلسي، وامتدوا في قلب بلاد السوس حتى وصلوا إلى أطراف الصحراء وافعين لـواء الــزهـد والتقشف عما مساعـد على انتشارالدين الإسلامي بين الجاعات الوثنية في غرب أفريقيا ("".

واستطاع المرابطون إخراج الأقاليم السودانية من عزلتها، كها نشروا الثقافة العربية بين ربوعها، وقد دخل المرابطون غانة في ١٠٥٥، ووصلوا إلى مدينة أودغشت ونشروا الدين الإسلامي في امبراطورية غانة، وأدى هذا التسوغل جنوبا إلى قيام ممالك إسلامية في كل من غانة ومالي وصنغي ويرفو وكانم (د).

« 'متدت الدعوة الإسلامية إلى بلاد الهوسا في شيال نيجيريا الحالية في القرن الرابع عشر عس " قدم بعض جماعات الوانجارا من التجار المتجولين حاملين تجارتهم على الدواب، واستقروا في مدينة كانـو في حوالي ١٣٥٠ ، وبشروا الإسلام لدى ملكها الذي أسلم مع قومه، لكن لم يتتشر الدين الاسلامي في الإمارات الأخرى المحاورة التي ظلت على وثنيتها حتى عندما زارها الرحالة ابن بطوطة في عام ١٣٥٣ (١١)

وفي النصف الثانى من القرن الخامس عشر حدث تغير حاسم في تاريخ بلاد الهوسا حيث تولى عدد من الحكام المذين تحمسوا لنشر الدين الإسلامي، وتطبيق الشريعة الغراء، ومن أبرر هؤلاء الحكام محمد رمفا (١٤٦٣ ع. ١٤٩٩) وهو الذي كان يأخذ برأي فقيه مسلم وعالم مشهور هو محمد بن عبدالكريم المغيلي الذي زار كانو في عام ١٤٩٢. وسحل الشيخ المغيلي تاريخا مجيدا في تعليم الفقه واللغة العربية وكان للاتصال الوثيق بين كانو ومالي أثره في تكوين جبهة سياسية إسلامية واسعة خاصة في القرابع عشر والخامس عشر (١٧).

واستطاع الشيخ المغيلي أن يكون طبقة من العلماء الـذين مهدوا الطريق لنشر الدين الإسلامي في المناطق المجاورة ^(۱)، وقد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إسلام قبائل الفولاني التي انتشرت في كل السودان الغربي، وصاروا قوة أساسية في بداية القرن التاسع عشر، بل وصاروا القوة المسيطرة على السودان الغربي كله (۱⁾.



ونحح معلمو الفرولاني في إمارة كانو في نشر اللدين الإسلامي في دولة برزو وفي مناطق مختلفة من بلاد السودان، لكن رغم كل هذه المحاولات لنشر الدين الإسلامي، فقد ظلت بعص الإسارات في بلاد الهوسا على وثنيتها حتى القرن التاسع عشر عمدما ترعمت إمارة جوير السلطة، وانترعت السيطرة من إمارة زمفرا، وواصلت صراعها مم إمارات كيبي وكاتسينا وكانو (١٠٠).

حاولت جاصات الفولاني نشر الدين الإسلامي الحنيف بين سكان اتخفوا من الشرك بالله سبيلا لحياتهم، ولما تعرض أحد حكام الموسا في إمارة جوبير للمسلمين ترعم الشيخ عثمان بن فودى حركة الإصلاح الديني في المنطقة وأسس امبراطورية إسلامية في بلاد نيجريا استمرت طوال قرن من الزمان تطبق الشريعة الغراء في كل منحى من مناحي الحياة، وساعد هذا بدوره على إحياء الثقافة الإسلامية واللغة العربية طوال هذا القرن، وترك الشيح عثمان وذريته تراشا إسلاميا غزيوا في تلك المقعة من الفارة الأفريقية وسوف يركز هذا البحث على عدة عاور أساسية:

أولا : ظهور الشيخ عثان بن فودى و إعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية .

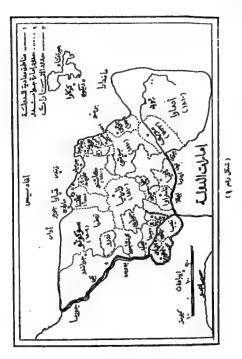
ثانيا : التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودي.

ثالثا: التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي.

رابعا : التراث الحضاري للشيخ عمد بلوبن عثيان.

خامسا: اثار هذا التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر.





أولا: ظهور الشيخ عثمان بن فودى وإعلان الجهاد وقيام الدولة الإسلامية:

ولد الشبخ عنهال من فودى في مكان يدعى ماراتا في أرص جالمى بإسارة حوبير إحدى إمارات الهوسا في الخامس عشر من ديسمر عام ١٧٥٤ في بيت استهر بين قبائل الفولاني سالريادة والصلاح والخير والعلم، وكان أبوه يلقب (فودى) أي الفقيه أو المعلم، وهدا ما يسدل على ما كان له من منزلة رفيعة بين قومه، وانتقلت الأسرة إلى مدينة "ديجل" حيت حفظ القرآن الكريم.

وكان الشيخ منذ صغره مولعا بالعبادة والعلم معا، وظل هذان الدوران يلازمانه طوال حياته حتى لقد لقب بذي النورين وهما العلم والعمل ""، وكان مواظما على العبادة والذكر وكان ذلك مفتاح القبول والتوفيق له حيث فتح الله عليه وبور قلبه بمور الأمان ""،

ويقول الشيح محمد بلو إن والده منا صد صغره في الدعوة بلى الله ، وآمده الله مأنوار الفيض ، وجذبه بل حضرته ، وكشف له عن حضرة الأفعال والأسياء والصفات وأشهده عراتب الذات ، فصار محمد الله بين أولياء الله ، وقد قلده الحق تصالى تاج العناية والهذاية ، وأهله للدعوة إليه ، وإرشاد العامة والخاصة ""،

وعندما بلغ الشيخ مرحلة الشباب تفتع عقله، وازدادت مداركه، وبدأت مواهب العلمية في الظهور، وطاف هنا وهاك باحثا عن العلم وعن أصول الدين، واندهش في جولاته لحال المسلمين في تلك الجهات حيث ظهر المدين آمامه وقد شابته البدع واحتلطت به الخزافات، وعبث به آيدى المضللين (١٠٠٠).

ودرس الشيخ عثبان علوم اللغة العربية وكتبها وتلقاها على يد الشيخ عبدالرحن بن حد، والشيخ عثبان بند والكبوى، وقرأ المقه على عمه بندور بن فودى، وأخذ الماقفة من ابن عمه وخاله أحمد بن عمد الأمين، كها حضر مجلس الشيخ هاشم الزنفري وسمع منه تفسير القرآن الكريم من البنداية للتهاية، ثم رحل إلى مدينة أعاديس في جنبوب الصحواء حيث التقى بأستاذه ومعلمه الأكبر الشيخ جبريل بن عمر الذي

.....<u>Låla</u>

لازمه لمدة عام كامل. وكان الشيخ جبريل من أعلام ذلك العصر في السودان العربي، بل وكان له الأثر الأكبر في توجيه الشيخ عنهان عصلا وعلما ودعوة ولما رحل هذا الشيخ إلى بلاد الحجاز عاد الشيخ عثمان إلى بسلاده لأن والده لم يأذن له بسالحج ولذا لم يقم طوال حياته مأداه الفريضة التي كان يتوق شوقا إلى رؤية الحبيب "''.

واستقر الشيخ عتمان في مدينة طفل حيث بدأ حلقات التعليم والتدريس وهو في سن العشرين . ومن هنا أخذت شهرته في الذيوع والانتشار.

وبدأت حياة الشيخ عثال في هـذه المطقة واشتهر بالعفة والتدين، والحلال المرضية، فصار عالم العلياء ورافع لمواء الدين، أحيا السنة وأمات البدعة، ونشر العلوم، وكشف الغموم، ويهر علمه العقول، وكان فصيحا فناضلا، حسن الخلق، جيل العشرة (١٠٠).

وكان اشتفال الشيخ عثمان بالعلم يملا حياته كلها، ويستنهد ساعات ليله ونهاره وكان الايخلويوم أو ليل من مجلس أو أكثر للدرس والوعظ في نسق وترتيب منظم ومتصل بحد فيه كل طالب بغيته، وكان الشيخ يربي المؤيدين والسالكين ويرشدهم إلى أداب السلوك والمعاملة، ولم يرل كذلك مصابرا محتسبا حتى كان يسرى ثمرة جهاده بين أتباعه (۱۷).

وكان الشيخ بخرج كل يوم بعد صلاة المصر للتدريس، وكانت الدروس تتناول تفسير القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف والفقه والتصوف⁽¹¹، وبعد العشاء كان بخرج ليبث شتى العلوم، ويحل المشكلات. أما ليلة الجمعة فكانت مخصصة لمجالس الرعظ، وكان الناس يتوافدون على مجالسه من كل صوب، وفي كل مواطن ترحله وتجواله يتابعه الناس ويتبعونه الال

انتقل الشيخ من مكان لآخر داعيا إلى الله ومرشدا لل طريق الحق، فسمافر إلى بلاد زمفرا لدعاء أهلها إلى الإسلام، وأقام بها خمسة أعوام مثابرا خلال هذه الفترة حتى دخل الناس أفواجا في الدين الحنيف، وانتقل الشيخ إلى إمارة كب داعيا ومعلماوواعظا



وبحاهدا في سبيل الله حتى وصل إلى بهر النيجر وأخيرا عاد إلى وطه في إمارة جو بير معد هذه الجولة الحهادية .

كانت هذه الحولات سببا في ازدياد شهرة الشيخ عثمان بن فودي الذي قدمت إليه الوفود سعيا في العلم والاستنارة، وكنان هذا العمل من جانب الشيخ قد أقلق مصجع الحكام في بلاد الهوسا وخصوصا أمير جوبير الذي حاول اعتراض طريق الشيح عدما أحس بالحطر ، لكن قوة الشيخ وشهرته كانت أقوى من أن يتصدى ها هذا الحاكم. وترك الشيخ وأنباعه لأنه أدرك أن الشيخ لم يهبى، نفسه لملك أو سلطان ، بل كناب عاكما على العلم والتعليم "".

ومات حاكم الإمارة وخلفه الحاكم نافئاتا الذي أدرك قوة النبيح وأنباعه ، وشعر بالخطر على ملكه وسلطانه ، فأصدر في شورة غضبه مرسومنا في منتهى القسوة . وينم عن الحقد الدفين لدى هذا الحاكم الجوبيري، وتضم بافاتا مرسومه أموراً ثلاتة :

أولها: عدم السياح لأي شخص باعتناق الدين الاسلامي إلا من ورثه عن أجداده. ثانيها: ألا يسمح لأحد بلبس العيامة بعد هذا المرسوم وألا تصرب امرأة بخيارها على وحمها.

وثالثهما. عدم السياح لأحد بالوعظ إلا الشيخ عثهان نفسه

والهدف الأساسي من هذا المرسوم هو الحد من شاط الشيخ ، وعدم الساح للخول أناس جدد في الدعوة الإسلامية ، وعودة النساء إلى السفور والحزوج عن تقاليد الشريعة الإسلامية ، وقصر الوعظ والإرشاد على الشيخ نفسه ، وبالطبع كان العرض الحد وعرقلة الجهود التي يبذلها الشيح عثمان في سيل الدعوة المحمدية .

وكان طبيعيا أن يصارض وريق من أتباع الشيح هذه الأوامر وخصوصا عبد الله ابن فودي الأخ الأصغر للشيخ وساعده الأيمسن في حركته الإصلاحية. فقرر الوقوف بعنف ضد هذه الإحراءات مها كلفهم ذلك من مشاق، لكن الشيخ عنها و عارض استحدام القوة لأنه في بداية طريق طويل، ولا يريد المدخول في صراعات مع الطبقة

.....<u>4.11</u>

الحاكصة حتى لا يستنفذ قواه ، وتستت جهوده ، ونضعف الدعوة ، وينصرف عن هدفه الأسمى نحو إعلاء كلمة الدين ، والقضاء على الحكم الكعرة والوثنيين . وقبل الشيخ المرسوم وهو يعلم علم اليقين بأن الدائرة سوف تحل على هؤلاء المشركين لأنمه يؤمن بانتشار المدعوة الإسلامية بالطرق السلمية حتى يجين الوقت لإصلان الجهاد المسلح ضد كل من يقف في مبيل الله والدين (^^).

كان هذا المرسوم بداية مرحلة حديدة من جهاد الشيخ عنهان ، بل و يعتره بعض المؤرخين الشرارة الأولى التي أشعلت نار الجهاد، لكن شاءت الأقدار أن يصوت هذا الحاكم بعد قليل من إصدار هذا المرسوم في عام ١٨٠٣، وخلفه اسه يونفا الذي تتلمذ على أيدي الشيخ عنهان، ولقد وعد هذا الحاكم الجديد بإنهاء ما جاء في مرسوم والده واستبشر الشيخ عيرا من تلميذه الذي لا زال يكن الولاه الأستاذه، وفعلا سمح يونفا للشيخ بحرية الوعط والإرشاد. لكن سرعان ما تغير هذا الحاكم بعد أن أحس محطورة الشيخ على سلطاسه، فانقلب رأسا على عقب ، مل وصل به الأمر إلى حد التمكير في اغتيال سيده وأستاذه، ثم التآمر على أتباعه وأعوانه وبلأ هذا الحاكم في تدبير الأمور، وتعقيد سبل الشيخ في نشر الدعوة الإسلامية ، وتدلت الأحوال، وانقلبت علاقات الود والصفاء إلى الحقد والحفاء خصوصا بعد أن رفض الشيخ تسليم أحد أتباعه الود والصفاء إلى الحقد والحفاء خصوصا بعد أن رفض الشيخ تسليم أحد أتباعه ويدعى عبد السلام، وقيام يونفا بمهاجة قرية عبد السلام في شهر الصيام وقتل الناس الأبرياء وهم نيام ، ووصلت القطيمة مداها عندما طلب هذا الحاكم من الشيخ ترك جماعة المسلمين والعيش بعيدا عنهم في المنفى ***!".

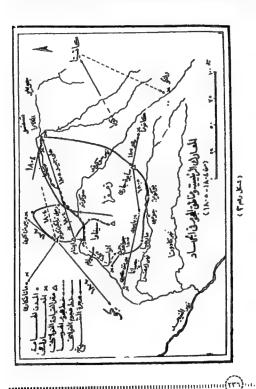
ورفض الشيخ عثمان ترك جماعة المسلمين وجنود الله المخلصين، وفضل التحرك جم إلى مكان بعيد عن أرض الكفرة فلهب إلى مكان يدعى جودو. لكر الحاكم الجوييري أصدر الأوامر بالقيض عل الشيخ وأعوانه، وطلب من مختلف حكام الإمارات قتل المسلمين ومصادرة أموالهم، وغزو القرى الإسلامية، وسهب كل ما فيها. فكانت هله الأعمال بداية مرحلة حاسمة من الجهاد، وإعلان قيام الإمبراطورية الإسلامية (٣٠٠). وصار الشبح قائدا لجماعة المسلمين ، وإماما للمجاهدين ، وداعيا إلى شر الدين الإسلامي والموقوف معزم صد محاولات الشركين الإجهاض تلك الدعوة الإسلامية . ووجدت فيه جماعة الفولاي الأمل الدي كانوا يتطلعون إليه عبر قرون خلت كها أدركوا أن الشبح ودعوته متحقق لهم ما كانوا يسعون إليه فصاروا عدته وعناده . وتحولوا الى جنده المخلصين لومع شأن الدين الإسلامي بين جماعات الموشيين وحكام ملاد الهوسا من الكافرين (٢٠١)

وكانت المحرة الى مدينة جودو بداية تأميس امبراطورية العولاني التي اغذت معد ذلك من مدينة موكوتو عاصمة لها ، وأخذ الشيخ معه الأنباح والأنصار إلى أطراف الصحراء ، وهماك أقروا له بالطاعة والولاء ، وحلفوا اليمين على طاعته على الكتاب والسسة ، وتعتبر البيعة للشيخ عنهان أول مرحلة نقلت الجهاد من دوره السلبي وهي مرحلة اللاعبوة إلى اللور الإنجابي الجديد، وكان دور الشيخ في هذه المرحلة الحليدة المعمل على رفع معنويات المحاهديس حيث لم يقتصر مشاط الحياعة على صد العارات ومحسب ، مل أحذت تشى عارات هي الأخرى على العدو، وكان الشيخ يجهز الجيوش سفسه ، ويُغتار لقيادتها أكما الرجال مثل أخيه عبد الله وابنه محمد بلدو وعلي جيدو اللك صار قائدا عاما لحيوش الحلافة الأداء .

حمل الشيخ حيال لقب أمير المؤمنين إيذانها بقيام الدولة الإسلامية على غرار ما كان سائدا في عهد الخلصاء الرائسدين ، واستمر لقب الخلاصة في دريته حتى انتهاء الدولة في عام ١٩٠٣ على أيدي قوى النغي س المستعمرين البريطانيين "".

وفي تلك المرحلة المبكرة من الجهساد أعلن الشيخ وثيقة أهل السسودان التي أصبحت الإعلان الرسمي للجهساد لأن الشيخ حدد فيها الأسس التي يقوم عليها ألها الرسلامي. وهي رسالة موجهة ليس قفط إلى أهالي جوبير ببل إلى كل سكان السيودان لأن الشيخ أعلى الجهاد في كل بلاد السيودان . وقد تضمنت هده الوثيقة مسبعا وعشرين بدا هي خلاصة المادىء والتماليم التي مادي بها الشيح عثمان في الفترة الأولى من جهاده. ومن أبرز هده المبادىء ضرورة الأمر سالمعروف والنهي عن المنكر، وإضجوة من بلاد الكفار، وضرورة الجهاد وقتال البغاة الله.





وعمل هده الـوثيقة بالأزمة السياســة والاحتهاعية التي عامت مـهــا إمارة حوبير لأنها عبارة عن حطاب مفتــوح يُعدد النقاط الرئيسية لتصاليم الشيح عثها، وتسكواه مى معارضيــه والمبررات التي على أساسها أعلن الجهــاد وفورته على حكــام جوبير، وأسس الدولة الإسلامة فيها بعد

وكان الرد العملي على هده الوثيقة أن أرسل الحاكم الجوبيري إلى إخوامه الأمراء في كاتسينا وكانو ودورا بطلب منهم المساعدة لأنه أهمل إطفاء شرارة من النار في إمارته حتى أتسعت ومنتها، وصار من الصعب القضاء على خطورتها ١٧٠١.

ونزعم سلطان جوير حبهة المعارضة ضد الشيخ عبان، وصارت اخرب وتسيكة بين الطروس، ولم يجد الشيخ أمامه إلا قبول التحدي، وإعلان الحرب على الوتنيين وكان تبلامبذه له مؤيدين، وعلى طاعته والإنقباد إلى أوامره ساعين، وتكبدوا العناء وحملوا رايات الإيهان، وصاروا جد الإسلام عندما هاجم الشيخ إمارة جويين، وحدت الالتحام، وبدأت الحرب، وانتقلت الدعوة بالفعل من مرتبة السلم والحياد إلى مرحلة المحرم المسلح بعد أن انقص الوثنون على قرى المسلمين وأتباع الشيخ عنهان "".

وفي الرابع من يبويه ٤ ١٨٠ تقدمت قبوات الجهاد بزعامة عبد الله بن مودي، واتحه الى محره سابكين كوتبو، وعلى ضصاف البحيرة أطبق المسلمون على قبوى البغي والعدوان ودارب عليهم الدائرة، وأمكن لقوات المسلمين إلحاق الهزيمة جم، وهرب من استطاع القبرار محسده، وراح الكثيرون في ساحة المعركة، وتفرق شمل الأعداء في أول مواحهه حاسمة من تاريخ حهاد الشيخ عتهان، وفي العام التالي تعين الأمور وأعادت قبوات حويم الكرة على المسلمين في معركة تستسبو التي هرم فيها المسلمون وراح منهم أكثر من آلف فييا ، وصمد السلمون فذا الهجوم """.

واستمرت الحرب سحالا بن الطرفين دون أن يحقق أحدهما النصر على الأخر، لكن تمكنت قوات الحهاد من السيطرة على إمارة كيبي، واتخذتها عراصمة للحهاد، وتوالت الانتصارات وسفطت إمارات الهوسا الواحدة تلو الأحرى في آيدي المسلمين حتى سقطت إمارة زاريا في عام ١٨٠٥ ، واستمر النصر حليفا للشيخ وآتباعه حتى أمكن دخول العاصمة الكالاوا في عام ١٨٠٨، وقتل السلطان يومفا مع عدد من أتباعه وانتهت مقاومة الوثنين، وصارت كلمة الدين آمنوا بالله ورسوله هي العليا، وأقبلت القبائل زرافات ووجدانا إلى معسكر الشيخ تملن المدخول في الإمسلام والانضهام إلى حلف المسلمين، وتوسعت الإمبراطورية الجديدة مزعامة الشيخ عنهان الذي أعطى أعلاما لأتباعه لإعلان الجهاد في مناطق مختلفة، وتوسعت وقعة الإمبراطورية ودخل الناس تحت رايات الجهاد، وانتقل الشيخ إلى مدينة سيماوا في عام المعمد المعتادة المتعد بلو في مدينة سوكوتو.

وعادت المنطقة ال حكم المسلمين ، ولاول مرة تشكلت وحدة سياسية كبرى أطلق عليها امبراطورية الفولاي، وحاول أعداء هذه الحركة الإصلاحية تعسير الجهاد على أن الشيخ عثمان باسم الدين استطاع القيام بمناورة عسكرية من أجل سيطرة جاعات الفولاني على هذه المنطقة من بلاد الهوسال"،

أما العالم النيجيرى عبد الله سميث فيرى في الحركة أكثر من محاولة جماعة من الرجال المحرومين من أجل السيطرة السياسية لصالحهم ، بل أكد أن هذه حركة فكرية تهدف إلى خلق مجتمع مثالي تسوده الشريعة الغراه ٢٣٠.

وحاول أعداء الشيخ تفسير الحهاد على أنه محاولة يخفي وراءها أطباعا سياسية في ثوب الإصلاح الديني، بل دهب فريق آخر إلى أن هذه الشورة قد حططت من أجل مساعدة الفولائي على السيطرة على أمور البلاد، وتحقيق امتيازات كانوا قـد حرموا منها من قبل ""،

ويتفق معظم المؤرخين رعم اختلاف الآراء على أن الحركة شمولية ارتكزت أساسا على الناحية الدينية، وأن الشيخ عثمان نفسه قـد حدد الغرض من الجهاد في وثيقة أهل السودان وهو الأمر بالمروف والنهي عن المنكر، والهجرة من بلاد الكفار وتنفيذ أحكام الشرع وقتال الملك الكافر الذي لا يقول الا الى الاالله الثان

وقامت دولة الخلافة الإسلامية في امبراطورية الفولاني، وأشرف الخليفة على كل



إمارات الدولة التي أعادت عصر الخلفاء الراشدين، وأحيت النطام العبامي في الحكم والإدارة، وتأصلت جذور الدعوة الإسلامية، وتمسك المسلمود بالشريعة الإسلامية التي صارت منهجا للحكم في هذه المطقة، وازدهرت الحضارة الإسلامية، واستتب الأمن في كل أرحاء هذه الدولة (٢٠٠٠)

وفي عام ۱۸۱۲ اقتصر دور الشيخ على الشأليف والوعظ والإرشاد بعد أن قسم الإمبراطورية إلى قسمين، قسم سرقي تحت قيادة و إشراف ابنه محمد بلو، والآخر غربي تحت إشراف أخيه عد الله بن فودي، وكسرس السيخ الجره الباقي من حياته في التأهل والمدراسة في ممدينة سيضاوا حتى وافله الأجل المحتمره في عام ۱۸۱۷ ويصد أن آرسى دعاتم اللاولة الإسلامية والتي استقرت فيها الخلافة، وظل أبناؤه يحكمون من بعده في شكل نظام وراتي حتى سقطت هذه اللدولة في أيدي القوات البريطانية في عام ۱۹۰۳ ودحلت الإمراطورية مع بعض الأجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانيير واحتفطت الجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانيير واحتفطت الجزاء المجاورة تحت سيادة البريطانية واحتفطت

وهكذا استطاع الشيح عثان بن فودي بعد هذا الخهاد الطويل أن يني دولة إسلامية وأن يرفع عليها رايات التوحيد ، وأن يقيم النظام الخلافي الفريد من نوعه في السيودان العربي ، وأن يعربي الحصارة الإمسلامية التي لا ترال مزدهرة في أكبر دولة إسلامية في القراة الأفريقية بفضل حهود الشيخ وآينائه الذين حكموا من بعده وحافظوا على الترات الذي تركه ، وانتهحوا نفس مسلكه ، فيقي الدين الإسلامي دستور الحياة ، واستمرت هذه الدولة قدوة لكل الدول المحاورة ، ورحل إليها طبلات العلم ورجال حركات الإصلاح ينهلون من ترات الشيخ عثمان ، ويعودون إلى بلادهم بعد هذا الزاد الثقافي فيعلنون الحرب على الجاعات الوثنية وينشرون رايات الإسلام في مختلف المناطق ووحد رجال الإصلاح مقاومة من حكام وثنين ومن جماعات تبشيرية مسيحية ، فوقفوا أمامهم صمامدين ودخلوا في صراعات مستمرة ، وحروب مدمرة ، حافظ فيها أبطال الدعوة الإسلامية على حضارتهم ، ووقفوا صدا منيعا أمام الإرساليات وجماعات النبشير، وكان التحدي سافرا ، والجهاد طويلاً ، وزغم سقوط دول المنطقة تحت قبصة التبشير، وكان التحدي سافرا ، والجهاد طويلاً ، وزغم سقوط دول المنطقة تحت قبصة

الاستمار والمستعمرين، إلا أن الدين الحنيف لا يزال راسخا في نعوس غالبية السكن مفضل الجهود الكبيرة التي بدلها المصلح الديني الشيخ عثمان بن فودي ورجانه المخلصون الذين تركوا لنا تراثا حضاريا ضخيا سوف نتعرض إلى بعض آثاره في تلك المحتمعات من غرب القارة الأفريقية.

وائسؤال المذي يطرح نفسه في هذا المجال، مناهي العوامل التي مساعدت على نحاح جهاد الشيخ عثمان بن فودى، وقيام هذه الدولة الإسلامية؟

يرجع نجاح حركة الجهاد إلى عوامل كثيرة منها:

أولا: انضعف الذي أصاب إمارة جوبير منذ منتصف القرن التاسع عنر بعد حروبها المستمرة مع إمارتي زمفرا وكاتسينا حيث واصلت إمارة كاتسينا إعارانها على أجزاء من جوبير، هذا إلى جانب المشكلات الداخلية بعد نجاح حركة الإصلاح وقيام الشيخ بفرض نظامه بالقوة المسلحة بعد أن أعلن حكام الإمارة الحرب على الشيخ وحركته.

ثانيا: قيام جماعات إسلامية في مناطق متفرقة من الإمارة، ففي عام ١٨٠٤ كان الشيخ نشيطاً لمدة ثلاثين عاماً مجح خلاطاً في صم عدد من الاتماع المخلصين في ديجل وفي أنحاء جوبير بـالإضافة إلى اتصالاته المستمرة مع قواد المسلمين في بقية إمارات الهوسا، وفي منطقة بـرنو، وصارت هذه الجهاعات بعد إعـلال الجهاد بمثابة ركائز أسـاسية نشطة، بل وأصبحت المصادر الرئيسية لتزويده بالطاقات الشرية في حروبه صد حكام الهوساد».

ثالثا: من العموامل التي ساعدت على نجاح جهاد الشيخ عنهان ذلك الإحياء الكبير للثقافة العربية حيث ظهرت الكتب الأديبة والقصائد الشعرية التي أخذت ترقي حال المسلمين، وما حل بهم طوال القرون السابقة، وفي نفس الوقت حاولت هذه المؤلفات دعوة المسلمين إلى الإصلاح والعودة إلى السلف الصالح أيام الحلفاء الراشدين. فكانت هذه المؤلفات عاسلا هاما في تهيئة النفوس لتقبل صانادى مه الراشدين. فكانت هذه المؤلفات عاسلا هاما في تهيئة النفوس لتقبل صانادى مه الشيخ عثمان، وسرعمة الانضام إلى الدعسوة واعتساق المادي، التي نسادت

بها ، والمشاركة الفعاله في الجهاد الإسلامي ضد حكام الهوسا ، والدفاع عن الدين الإسلامي والاستشهاد في سبيل الله ٢٠٠٠ .

رابعا: لقد لعب العامل القبل دورا هاما في الجهاد، ورغم أن الإعلان عن هذا الجهاد في
يكن حربا بين قبائل الهوسا والعولاني، و إلا أن الاختلاقات القبلية قد زادت من
حدة الصراع، وكان علياء الفولامي ركيزة الحهاد الاساسية ويمثلون طبقة الصفوة
نظرا لما لديهم من مهارات وقدرات في النواحي الإدارية والعسكرية بالإضافة إلى
تقنافتهم وعلمهم عما مكنهم من تقلد المناصب الرئيسية في الوعظ والإرشاد
والتعليم، ومساعدة العوامل الحنسية على تصاطف هؤلاء العلماء مع جماعات
الفولامي الملين تدعم نفوذهم بعد بحاح الجهاد، وسيطرة همده الجهاعات على
مقالبد الحكم والإدارة في الماطق الأحرى التي دخلت تحت رايات الجهاد.

لكل هذه الموامن نجح حهاد الشيخ عنهان وتأسست أكبر إمبراطورية إسلامية في غرب أفريقيا في القرن التاسع عشر، وأرست قواعد اللمة انعربية وثقافتها وصارت المدعوة الإسلامية تسير من منطقة إلى أخرى حتى دخلت أعداد كبيرة من الوثنيين في اللدين الإسلامي، وخلف لما رعها، الجهاد تراثا حضاريا ضخها لاتزال مكتبات سجيريا تنخر بهذا المؤلفات وتلك الوثانق الهامة.

ثانبا: التراث الحضاري للشيخ عثمان بن فودى:

لقد كسان الشيخ عنها، بن فسودى آحد انعلها القسلائل السدين أشروا في شعبه م وأدوا الأصاد كاملة ، وقسادوا شعوبهم في سفينة الأصاد وسط الأصواح المتلاطمة ، والظلهات المدامسة حتى وصلوا إلى بر الأصان . كها استطاع الشيخ أن يجمع الناس على دين واحد بعد أن أخضع جمع الإمارات المجاورة وضمها إلى الإمبراطورية الإسلامية والتي أصبحت تطبق الشريعة الإسلامية الغراء ، ويرفرف عليها علم المحبة والاثناء وللمساواة ، ولم يكن من السهل على الشيخ أن يجمع كل هذه المساطق تحت رابة واحدة ، ولم يكن طريقه مفروشا بالورود في كل خطوة يتخذها نحو بناء الدولة ، بل توس به الأعداء من الحكام المحلين المدين خافوا على عروشهم ، فوقصوا من الحركة توس به الأعداء من الحكام المحلين المدين خافوا على عروشهم ، فوقصوا من الحركة

موقفا سلبيا، وحاربوها في كل مكان، وحندوا طاقاتهم ضد الشيخ وأتباعه، ولكن أراد الحق سبحانه وتعالى أن ترتفع وابات الإيان في تلك المنطقة الناتية عن مركز الدعوة الإسلامية في المشرق العربي، وشاءت الإيان في تلك المنطقة الناتية في الفضاء على كل الإسلامية في المشرق العربي، وشاءت الأقدار أن تكلل جهود الشيخ في الفضاء على كل من وقف ضده، ونجح الشيخ في الرد على تأمر العلماء الحاقدين عليه والدين أصدروا فتاوى عديدة يبطلون فيها المناوة وصاحبها، ويشككون في صلاحها، ويزرعون الشك والربية في أقواله وعظاته، بالإضافة إلى إثارة القبائل صدد الشيخ وأعوانه بعد ازدياد الموسا وعرصها، والنفاف الناس من حوله ٢٠٠١.

ولهذا كان جهاد الشيخ عتان متنوعا وشاملا حيث استحدم السيف في مواقف عتاج إلى القوة المسلحة ضد الذين بربدون أن يطفئوا نور الله، كيا استحدم القلم ضد من أواد إنكار الدعوة، أو حاول التشكيك في قيادتها، ومن ثم كانت بحالس وعظه تتجه إلى جوانب الحياة والدين مجاول إصلاحها على المنهج الإسلامي القدويم، وفي نفس الوقت كان الشيخ يركز على شؤون العقيدة والعبادات والماملات، وشؤون الحكم والرعية، والسلوك الحاص والعام للفرد والمجتمع، وكان يتخذ أسلوب الداعية الذي يقرن القرول بالعمل والتعليم بالتربية ومن هنا جاءت مؤلفات الشيح لتسد كل هذه الجوانب من الحياة الإنسانية، فصارت منذوعة ومتعددة وشاملة، ولم تترك صغيرة ولاكبيرة في المسائل الدينية إلا وشملتها ولم تدع المحال أمام سلوك الماس، ولم تترك الأمور تسير على هواهسا، بل كمان الشيخ يصدر القشاوي والأحكام التي تعالج المشكلات الاجتهاعة والدينية في قالب سهل بسيط "نا".

وكان الشيخ عنهان من رواد نشر اللغة المربية والتأليف بها في مجتمعات غرب الفريقيا، ويمتاز أسلوبه سهولته وقدرته على الإقتاع أثناء شرح القضايا الإسلامية . وكان غالبا مايستمرض فيي كتبه فتاوى وآراء واجتهادات الكثير من أنمة المسلمين وعلياتهم الصالحين، ولم يتوقف دوره عند هذا الحد بل كان يقوم بتحليل وتصيد وشرح هذه الآراء قبل الاستناد عليها لدعم وجهة نظره في أى أمر من الأمور وكثيرا ماكان يستدل مآراء العلياء السابقين لكي يبرر صدق أقواله ، ولكي تكون برهانا على صحة

مايقول ، وكنان يعرض مختلف آواء العلماء حبول المسألة التي يصالجها ، ويمهي الأمر بالحديث عن رأيه الحاص والذي كان يدعمه سالحجج والأسابيد القوية ، ومن هما حاء سر اقتناع الناس بآواء الشيخ والالترام ها ، والوقوف إلى جانبها .

كانت كتب الشيخ تحدم أعراص حركته في الجهاد، وتسرح دعوته التي حارب من أجلها، وتفسر مختلف النظريات التي آس بها حصوصا كتماناته السياسية والديبية التي حاءت في فترة طفت فيها موجة من الاستهتار والانصراف عن أمور الدين، واتباع الماس لكتير من العادات الوثنية و بعد طفيان التقاليد المحلية والقوانين الوصعية التي أترت على الشريعة الإسلامية. وكتب الشيح مؤلفات المتنوعة معسد أن هاله حالة أخدت كل هده الأمور الموصعية تمضر في حسد الأمة الإسلامية، وتحد تشجيعا من أخدت كل هده الأمور الموصعية تمضر في حسد الأمة الإسلامية، وقد تمان وقت كان أخدا الماس لايعرضون عن الدين إلا القليل، فجاءت كتاباته في وقت كان المسلمون في أضد الحاحة إليها للتمسك بالفضيلة، وتبد الرذيلة، وانتمسك بآداب المسلمون في أضد الحاحة إليها للتمسك بالفضيلة، وتبد الرذيلة، وانتمسك بآداب تلك النقلة من البدع والأهواء الشيطانية إلى قيام مجتمع إسلامي متكافل يعليق شريعة تلك الاسلام، ويلتون مكل الأمور التي حت عليها، الشيخ عنيان، ولما يمكن القول أن ما الإسلام، ويلتون تلمي وتصحيح الكتير من الأههام و البعد عن التسوائب التي لحقت الرسالة المحمدية، ولتصحيح الكتير من الأههام و البعد عن التسوائب التي لحقت بالدين الإسلامي، ويها،

ومن يطلع على صولفات الشيخ عثيان بن فودى يدوك عمق التقافة لدى هذا العالم الإسلامي الحليل، ويحس مصلى اطبلاع الشيخ على كثير من مؤلفات السلف الصالح، وهدرة على استخدام القرآن الكريم في كثير من المواصع التي تحتاج إلى استشهاد من كتاب الله، كها توكد هذه المؤلفات اطلاعه على الأحاديث السوية الشريفة وأقوال ومناف الخلفاء الراشدين والتابعين ضم وآراء الأثمة الأربعة والجامع الصحيح لأبي عبدالله المخارى، وعلها، بلاد السودان وفقهائه المتحصصين وسائر فقهاء المسلمين متل الإصام الغرابي، وابن تيميه، والقاضي عباض، وخليل من

اسحق، والإمام السيوطي، والإمام المغيل، والشيخ محمد مختمار الكنمي وأستاده الحاج جريل بن عمر وغيرهم من العلماء.

وكمان الشيخ عثمان يسعى في مؤلفاته إلى إصلاح أحوال العلم والعلماء . وقمد وضح بنفسه وجوه الإصلاح في أمور ثلاثة هي :

أولا: البحث عن أحكام الله في عمل الإنسان فيها هو به من حركة وسكوں وما يعرض له من إقبال وإدسار، وذلك بأن يـراقب أحــواله، فــلا يعمل بشيء إلا عن عـلم واقتداء ممن يصح الاقتداء به من عالم ورع، وفقيه لاهوى له.

ثانيا: تصحيح الإيمان بوجه يؤدى إلى إقامة حرّية الشارع فيها أمر به ونهى عنه والتبصر في الدين.

ثالثًا: العلم بأصول الطريق الذي يريد سلوكه ٢٠٠٠ .

وزذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عثهان وتراثه الضخم نجد أنها تدور حول موضوعات كثيرة وأحيانا تتداخل الموضوعات الى حد التكرار دلك لأن البنيج لم يترك منامسة إلا وتحدث عنها حتى ولو تكررت في مكان آخر وبين جماعات من المسلمين لم يكن قسد التقى جم بعسد، ويمكن إجمالا أن نصبف أبسرز هسده الموضوعات في المسائل الآتية :

أولا: الموضوحات الدينية:

لقد كان الجانب الديني أهم الموضوعات التي حلفها الشيخ عثمان من هودى حيث أن دعوته كانت في المقام الأول هي إحياء السنة المحمدية وإحماد البدعمة الشيطانية ولم يكن قصده هتك أمتار الناس والاشتعال معيوسم ٢٠٠٠.

ومن أهم مؤلفات الشيخ عثران في مجال الدعوة والدين كتابه إحياء السنة و إخماد البدعة والذي اشتمل على ثلاثة وثلاثين بابا، كلها تدور حول أمور العقيدة كالتوحيد والطهارة، والوضوء والصلاة، والصيام، والزكاة، والحيج بالإضافة إلى البدع التي يرتكبها انناس في حياتهم، ويركز الشيخ في هذا الكتاب على السنة المحمدية ويستدل بالآيات

القرآنية والأحاديت النسوية الشريفة في كل موضوع من موضوعات هذا الكتاب الذي يعد من المراجع الأساسية في حركة الجهاد الإسلامي في غرب أفريقيا حيث عالج فيه أسس العقيدة التي تفتقر إليها مجتمعات غرب أفريقيا في وقت كانت الدعوة الإسلامية تتعرص إلى موجات وحركات استعهارية تريد النيل من هذا الدين سواء في المشرق التعربي أو في غرب القارة الأفريقية فجاء هذا الكتباب ليكون مرشدا وموجها للناس، ومصمححا الكثير من الأخطاء والأوهام لدى جماعات المسلمين والوثنين على

وفي المحال الديني كتب الشيخ عنهان "حصن الإفهام من جيوش الأوهام" وفيه يلقي الضوء على مزاعم المتكلمين الفاسدة، ويحاول إبعاد الشبهة على كثير من الأرهام التي تمترص المسلمين في أمور دينهم، ويطالب الشيخ بتصحيح الإيهان والبحث عن أحكام الله والعمل وفق الشريعة الغزاء (11). كما ألف الشيخ كتاب "نجم الإخوان بهتدون به بإذن الله في أمور الزمان" وهو يعالح من خلال سبعة أبواب أسباب الخلاف بين المذاهب، والحديث عن الإسامة والإسارة وواجبات القصاة، وولاة الأمور، وبعض الأحكام الدينية الأخرى (11)، وعلى نفس الوتيرة يجي، كتاب "مراج الإحوان في أهم ما يحتاج إليه في هذا الزمان" وهو يعالح من خلال قصوله العشرة مسائل تتعلق بالفرق بين المسلم والكافر والمعاصي والفاسق، وبين علهاء الدين وأهل الذكر وبين علهاء السوه وأنصار الشيطان، كما يتطرق بالحديث عن واجب أمراء المسلمين نحو إقامة شعائر الدين، والأمر مالمعروف والنهي عن المتكر، وإصلاح أحوال البلاد (11).

وأما كتباب الشبح " إفحام المنكرين في الزجر عن البـدع والأهواء " فيعـالج فيه الشبخ عثمان أمور الوعظ والطهارة وستر النساء واتباع السنة وترك العادات السينة ""

ويكرر الشيخ عثيان نفس الأفكار التي طرحها في كتبه السابقة في كتباب « نصيحة أهل الزمان » ويجاول من حلال فصول الكتاب السبعة أن يعالج فضايا تقوى الله واتباع السنة مع عرض أمثلة وقعت في زمانه واختلاف اراء العلماء حوفا ، ومسائل أخرى وقعت وانعقد الإجماع عليها المناء وأما كتاب " بيان وجوب الهجرة على العباد ووجوب نصب الإمام و إقامة الجهادة فيحاول الشيخ على مدى ثلاثة وستين قصلا أن يصالح أمور الهجرة من بلاد الكفار إلى بلاد الإسلام ، وتحريم موالاة الكضار ، وشروط الإمام ، والإمارة ، والولاة ، والجهاد، وحكم القتال وحكم دخول الكفار في الإسلام، ،،

وفي كتاب "أصول الدين ": يتناول الشيخ الحديث عن علم أصول الدين، ومجال بحشه وما يجوز للرسل ، وما يستحيل عليهم ، والأسور السمعية والكتب السياوية وأصور البرزح والقيامة . ويكمل هذه الأفكار في كتاب " هداية الطلاب ا الذي يناقش التقليد والاجتهاد والتعصب الأعمى لمذهب من المذاهب ويؤكد الشيخ بأنه إجماعي الحجة ، ويعتد بإجماع العلماء كأصل من أصول الفقه الأربعة وهي الكتاب والسنة والقيام والإجماء (١٠٠٠).

ويكرر الشيخ أفكارا متشابهة عن الهداية روفع الشبهة في كتابين هما رفع الاشتباه في التعلق بالله وبأهل الله » ، • وشعس الإخوان يستضيئون بها في أصول الأديان » حيث يشاقش الشيخ قضية التخلي عن الأولياء ، وضرورة التزام المريسد بشيخه، والمحافظة على الصلاة ، وطلب العلم ، ويعدد نعم الله على خلقه (١٥٠٠)

ويواصل الشيخ شرح القضايا الدينية في كتاب الفرق بين ولاية أهل الإسلام وبين ولايات أهل الكهر ٢ حيث يعالج عملية جمع الفرائب ، وشرالعدالة ، والقصاء على بعض التقاليد التي تتعارض مع الشريعة الإسلامية ، كما يتطرق الشيخ إلى نظم الحكم وأهدامه واتباع نظام الشورى والبعد عن الاستبداد والجور ويجنح الشيخ إلى الحديث عن أمير المؤمنين ، وصفات الوزير ، وواجسات القاضي ورئيس الشرطة ، وللسؤول عن جباية الضرائب ٢٠٠٠ ويكمل الشيخ الحديث عن الولاية في كتاب الصول الولاية وشروطها ، : حيث يتحدث عن شروط الوالي أصول الولاية وذلك من خلال اثين وعشرين صفحة كاملة (١٥٠١)

وفي مقاله الأمر بموالاة المؤمنين والنهي عن موالاة الكافرين " مجاول الشيخ مرة ثانية تدعيم حججه ودعوته ضد أعداء الدعوة باستخدام الآيات القرآنية والأحاديث السوية . وفي الحقيقة فإن الشيح يوحه الكلام إلى أحد معاصريه وألد أعدته الشيخ عمد الأمين الكانيمى ، ويحث الشيح في كلامه على ضرورة موالاة المؤميس والفحرة من بلاد الكفارا " ويواصل الشيح في الدهاع عن دعوته في مقالة أخرى بعنوال " اقحام المذكوين على فيا أمر الناس به أو نهاهم عنه في دين الله تعلل " . . حيث يشرح الأمور الواجب اتباعها ويتعرص على صدى أربع وعشرين صفحة إلى الوعظ والطهارة وحجاب المراة واتباع السمةوترك الدعة الشيطانية " نا . .

و إلى جانب هذه المؤلفات المتنوعة في المسائل الدينية آلف الشيح عددا كبيرا من الكتب والمقالات نبوردها على سبيل المسال لا الحصر مثل «عدة الساعي إلى دين» و«مسائل المساملة» و «سوق الأمة إلى اتباع السنة» و «عمدة العلماء» و «تنبيه الجهاعة على أحكام الشفاعة» و «تنبيا المغافين» و «مصباح المهتدين» و «قراعد الصلاة» واعمدة المتعدين » و «قمييز المسلمين من الكافسرين» و «قمعة الحبيب للحبيب» و«إرشاد أهل التغريط والإقراط إلى سوء الصراط» و «سوق الأمة إلى اتباع السنة «الانا»

ثانيا موضوعات تتصل بالأفكار والنظم الاجتماعية والسياسية :

حاول الشيخ عنيان من حلال مؤلفاته الدينية وضع الأسس لقبام مجتمع إسلامي
تسوده الشريعة الغراء ، ولدا فإن الموضوعات السياسية والاجتهاعية جاءت متضمنة في
مؤلفاته الدينية ، ومن أهم مؤلفات الشيخ السياسية « وثيقة أهل السودان » التي
اعترها معنابة إعلان الحرب على الكمار والانتقال بالدعوة من مرحلة السلم إلى مرحلة
الحرب والقضاء على الوثنية والحكام المحليين ، وأيضا في كتابه ضياء السياسات
وفتاوى النوازل في فسروع الدين من المسائل يحاول الشيخ وصع سياسمة المجتمع
الإسلامي بعد نجاح الحهاد ويركز على السلف الصالح وطريقة حكمهم وضرورة
السير على نهجهم (١٥٠)

وفي كتاب التنبيه الإخوان على أحوال أرص السودان ، : يتحدث الشيخ عن بلاد السودان ومساحتها ويوضح أسباب الصراع بينه وبين زعباء بلاد افوسا، ويؤكد الشيخ بأنه رجل دعوة دينية، وليس رجل سياسة . وتطرق إلى العادات السيئة التي بهارسها

حكام الهوسا والتي تدفهم إلى الكفر والفسوق، كما يعالج معض المشكلات الاجتهاعية في هذا المخطوط مثل الكرياء والظلم، والجوروسفك الدماء بدون حق ""

وفي كتاب «تعليم الإخوان ما لأمور التي كفرنا بها ملوك السودان» ، يتحدث الشيخ عثمان على مدى خس وعشرين صفحة عن بعض الأمور التي حكم بها بالكفر على ملوك السودان والتي لخصها في خسة أمور هي :

(١) تعذيب الأمراء للمسلمين ومنعهم من الهجرة .

(٢) تعظيم الأمراء للأشحار والأحجار ويعض الأماكن بالذبح عندها وتقديللفراين لها
 (٣) تعظيم الأمراء لهذه الأشياء والتصدق عنها .

(\$) تعظيم الأحجار وبعض الأماكن بالتوحه إليها عند الحاجة وسؤال الحوائج عمدها.

(٥) موالأة الأمراء للكفار ومسابدتهم لهم (١٠٠).

وقد عالج الشيخ بعص الموضوعات الاجتهاعية في مقانة بعنوان "مسائل المعاملة" والتي
تتحدث عن العبادات والنكاح والطلاق والميراث ، وفي مقالة ونور الألباب، يتحدث
الشيخ عن الإسلام في بلاد الهوسا، وعن المرأة وضرورة تحريرها، وأن تنال قسطا من
الشيخ عن الإسلام في بلاد الهوسا، وعن المرأة وضرورة تحريرها، وأن تنال قسطا من
التعليم حتى تعرف شؤون دينها ، وطالب بعدم معاملتها بقسوة أو اعتبارها كالدمية
في المنزل، وأوجب احترامها ومراعاة حقوقها وكرامتها، وكرر الشيح هذه الأمور في
مقالة أخرى بعنوان اإرشاد الاخوان إلى أحكام خروج النسوان، والتي تقع في * ع
صفحة وتعالج أمورا كثيرة تتعلق بالمرأة وحقوقها وواحباتها ، وفي كثير من مقالاته كان
متكافل يتحلى بالقيم والاخلاق الفاضلة التي حث عليها الدين الحيف ، ومن الكتب
الشي عالجت هذه الموضوعات وطريق الحنة، و وتنبيه العافلين، و وإرشاد أهل التقريط
التي عالجت هذه الموضوعات وطريق الحنة، و وتنبيه العافلين، و وإرشاد أهل التقريط
ما أخذ بالقراءة أو بالإجازة (***) وأصال المدل لولاة الأمور " وأما الفضل " ****
وأيضا في كتاب "بيان البدع الشيطانية التي أحدثها المس في أبواب الملة المحمدية * ****
وأيضا في كتاب "بيان البدع الشيطانية التي أحدثها المس في أبواب الملة المحمدية * ****
وأيضا في كتاب "ميان البدع الشيطانية التي أحدثها الماس في أبواب الملة المحمدية * ****
وأيضا في كتاب "هيان البدع الشيطانية التي أحدثها العامل في أبواب الملة المحمدية * ****
وأيضا في كتاب "هيان المدة قلون كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية
الوثيقة على أربع عشرة مسألة تدور كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية
الوثيقة على أربع عشرة مسألة تدور كلها حول الأوضاع العقائدية والسياسية
المورقية والمؤسلة على المورة عشرة مسألة والمورة المهام المورة المورة والتيام والتها والمورة والميام والتهام والمورة والميام والمياه والمهام والمهام والمها والمهام والمها والمورة والميام والميام والمهام والمهام والمها والمهام والمهام

والعسكرية في عتمع بـلاد الهوسا في حـوض النيجـر في أوائل القـرن التـاسع عشر الميلادي، كيا تحتوي على الأجـوبة الفقهية هذه المسائل حسب صـدهـ الإمام مالك، كيا تعالج الوثيقة مسائل خطيرة تعلق بأوضاع المجتمع أقرب ما تكون إلى الفقه الدولي بشقيه الحاص والعام. ويعالج الشيخ أيصا قضية الرق والمسترقين في العالم يصمة عامة وفي أفريقيا بصفة خاصة . وتعتبر هذه الوثيقـة معوذجا واضحا ورصدا دقيقا للاوضاع الاجتهاعية التي كانت سائدة في مجتمعات غرب أفريقيا الالدن وكتاب ف نصيحة أهل الزمان لأهل السودان من الأعراب والأحجام في جميع البلدان ٥ ١١١٠. وأيضا كتاب وثيقة الجواب على السوال دليل منع خروج النساء ١١٠٠ وللشيخ أيضا مقالة اجتهاعية من مت صفحات بعنوان 6 وثيقة إلى جماعة المسلمين في عيالج فيها الكثير من الأمور التي تقص المسلمين في حياتهم اليومية .

وباختصار ناقش الشيخ بإسهاب كل المسائل الاجتهاعية التي تضمن تشكيل مجتمع متكافل يعرف فيه كل فرد حقوقه وواجباته في إطار من التكامل الاجتهاعي والسير على الهدى النبوى الشريف.

ثالثًا • موضوعات تتصل بالطرق الصوفية والطريقة القادرية ٢٦٠٠:

أعلن الشيخ عيان بأنه قادرى عندما شاهد رؤيا وهو في سن الأربعين تضم سيد البشر ومعه الصحابة والشيخ عبد القادر الجيلاني اللذي قلده سيف الحق وطلب منه إصلان الجهاد ضد أعداء الله ، وبعدهما أعلن الشيخ عنهان أن العنباية الإفية قد الحتارة لكي يشن حرب الجهاد على أسس الطريقة القادرية " "

وحاول الشيخ في كثير من مؤلفاته شرح الطريقة القادرية والتصريف بأقطابها ومبادتهم حتى لا تختلط الأمور عند الناس خصوصا وأن طرقا صوفية أخسرى كانت تنافس الطريقة القادرية وخصوصا الطريقة التيجانية . وفذا نلمح من حين لآخر أن الشيخ عنهان يؤلف حول الطريقة وأهدافها ، ومن المقالات التي عالجت هذه الطريقة كتاب والسلاسل القادرية للأمة المحمدية وفيه يتحدث عن نسب الشيخ عبدالقادر الجيلان من جهة أبيه وأمه ثم يذكر سلسلة مذهب التصوف في تلك الطريقة ، وما

يتعلق بها على مدى أربع وعشرين صفحة . . وفي مقالة أخرى بعنوان «تطبيب قلوب الأمة المحمدية بذكر بعض القصائد القادرية ، يسرد الشيخ بعض قصائد الشيخ عبدالقادر الجيلاني ومناقبه . وأيضا في مقالة «السلامل الذهبية للسادات الصوفية «التي يتحدث فيها عن هذه الطريقة الصوفية وأورادها وأشهر أقطابها "".

وللشيخ أيضا مقالة عن الطريقة القادرية بعنوان اتبشير الأمّة الأحمديـة لبيان بعض المناقب القادرية وهي أيضا شرح وإيضاح للطريقة القادرية ومناقبها ٢٣٠.

وقد ساعدت هذه المؤلفات الشيخ عثيان وغيره من رجال الجهاد على جعل الطرقة القدادرية أكثر الطرق انتشارا في غرب أفريقيا ، ونافست الطرق الأخرى التي انتشرت في السودان الغربي ، وصارت الطريقة القادرية بفضل جهود الشيخ عثيان ومؤلفاته الطريقة اللوحيدة التي سيطرت على المجتمع في شيال نيجريا ، بل وامتدت لل شيال أفريقيا ولل بعض زعاء الجهاد في حوض السنغال وصارت تشافس الطريقة الثيجانية التي تزعمها الحاج عمر الفوتي في بلاد فوتا تورو في حوض السنغال واستمرت الطريقة القادرية في الديوع والانتشار حتى بعد وفاة الشيخ عثيان ، وقيام دولة الخلافة من أبنائه وذريته الذين حافظوا على تعاليم الطريقة ونشر وردها بين السكان طوال القرن التاسع عشر ، وحتى بعد سقوط دولة سوكوتو ١٩٠٣ واصلت الطريقة القادرية نفوذها ونشاطها بين اتباعها حتى يومناهذا ١٩٠٠.

رابعا: موضوعات تتصل بفكرة المهدي:

شاع بين المسلمين على مر العصور أنه لا بد وأن يأتي في آخر الزمان رجل من أهل البيت يظهر العدل ويدويد الدين ويستولي على المالك الأسلامية ويتبعه المسلمون ويسمى بالمهدي، ثم يكون خروج الدجال على أثره ، وأن عيسى ابن مريم عليه السلام ينزل بعده فيقتل الدجال ويأتي بالمهدي في صلاته . وأما الشيعة فيعتقدون أن المبدي قد ظهر في أواخر القرن الثالث الهجري في شخص محمد بن الحسن الخالص بن علي الهادي وهو آخر أثمتهم الاثنى عشر، ويزعمون أنه دخل السرداب في دار ابنه بن علي الهادي وهو آخر أثمتهم الاثنى عشر، ويزعمون أنه دخل السرداب في دار ابنه

وأمه تنظر إليه فلم يعد إليها ، ويعتقدون أمه صاؤال حيا وأنه لا بد من ظهوره بعلامات خاصة في آخر الرمان ٩٠٠ .

وانتشرت تلك الأفكار عر المهدي المتنظر في غرب أفريقيا ، ولما قام الشيخ عنهان بجهاده ضد أمراء الهوسا ، وكثرت مؤلفاته الدينية اعتقد الساس أنه المهدي المتنظر فكال من الواجب أن يتحدث الشيخ في أكثر من مؤلف عن المهدي ويجدد حصائصه وينفي عن نصمه فكرة أنه المهدي المنتظر . وبالفعل حدد الشيع عشان هده الأفكار في أربعة أمور :

أولمها: أن المهدي قد القضى زمانه.

ثانيها: أن الصواب أنه متأخر حتى وقت ظهور الدجال ونزول عيسى بن مريم . ثالثها: أنه من ذرية فاطمة عليها السلام (٤٠٠).

والعها؛ أن فكرة أنه معمر لا أساس لها في الأحاديث النبوية (٢٧١٠).

ويرى الشيخ عنهان أنه لا بد من اتباع سنة المهدي فور ظهوره لأنه من الحلفاء الراشدين المهدين وهو آخرهم ثم يعدد أسياء السابقين وعددهم عشرة ويبقى اثنان فقط، ويقسول أن العشرة هم الحلفاء الأربعة ، والحسن بن على ، ومعاوية ، وابن الزبر، وعمر بن عبدالعزيز، والمهدي بالله العباس ثم الطاهر بالله ، ويبقى الاثنان اللهذان يكون المهدي أحدهما ، ويتعلع الشيخ عنهان بأن يكون الحادي عشر حسب هذا الحصر وليس المهدي المتنظر . ويقول الشيخ في كتابه «النبأ الهادي إلى أحوال الإمام المهدي ، أنه لم يقصد بهذا الكتاب إقرار أنه المهدي ، ويؤكد «وللإمام المهدي رضي الله

و يعيد الشيخ مرة ثانية فكرة أنه ليس المهدي المتنظر في كتاب «تحذير الاخوان من ادعاء المهدية المرعود به آخر الرزمان »، وأيضا في «القول المختصر في المهمدي المتنظر » حيث يقول «إعلموا يا إخواني بأنني لست المهدي ، ولا أدعي المهدي ، وبرر ذلك بقوله بأن المهدي يجب أن يكون من سلالة أهل البيت والشيخ لم يدع هذا النسب ، والمهدي سيكون مولده في المدينة بينها ولد الشيخ في مارتا في إمارة جوبير ويتحدث الشيخ مرة

أخرى عن المهدي والمهدية في أكثر من موضع حيت بشير لل تلك الأفكار في كتاب «أمر الساعة وأشراطها ۱٬۰۷۰ ويتحدث عن فكرة المهدي والمهدية ، وأن ظهوره شرط من شروط قيام الساعة . كما يسير لل نفس المكرة في كتاب "نصيحة أهل الزمان ٢ حيث ينهي هذا الكتاب بعد الحديث عن كثير من الأمور التي تهم المسلمين وواجبات الأمراء في تطبيقها يتحدث الشيخ عن المهدي الذي سيأتي في آخر الزمان (١٠١

ويقول محمد بلدو بن عثمان بأن والده قد آحبره بأن الله سيفتح عليهم الملاد، ويمكنهم في الأرص ، وحذرهم من التحاسد والعرقة أو تبديل شراتع الله ، كها بشرهم بقرب ظهور المهدي وأن جماعة الشيخ ستكون طلاتعه ، ولن ينقصي هذا الجهاد بإذن الله حتى يقضي إلى المهدي (١٠)

وإذا كان الشيخ عنهان قد نفى عن نفسه فكرة المهدية وأنه المهدي المتطر آلا أن كتاباته في هذا الشأن قد ساعدت على انتشار الأفكار المهدية ، وكان لهذا أثره في ظهور فكرة المهدي في سودان وادي النيل حيث ظهر عمد أحمد المهدي الذي تأثر بمولفات الشيخ عنهان وعيره بمن روجوا لهذه الفكرة وأن قد ومه سيكون في الشرق من دولة سوكونو ، وهداما ساعد على قبول الناس للفكرة بعد وفاة الشيخ عنهان حتى أن أحد أحفاده ويدعى الشيخ حيات بن سعيد قد ائتقل إلى شرق الدولة ، وأمن بفكرة محمد أحمد المهدي وقام بعدة مراسلات معه حتى عينه محمد أحمد المهدي نائبا عنه في دولة سوكونوس،

هذا وقد قام الشيخ حيات بن سعيد فور تلقي رسالة المهدي في السودان بالكتابة لل أمير المؤمنين عمرو في دولة سوكوتو و إلى شعب سوكوتو بحثهم على الهجرة إلى الشرق والانضام إلى المهدي في سودان وادي النيل (٢٥٠) .

وانتشرت فكرة المهدي آيضا بين زعهاه الجههاد الذين جاءوا على أثر الشيخ عثمان والمذين تأشروا بدعوته عن المهديسة ، وقدام كل واحد منهم بإعملان أنه المهدي المتنظر، وظهر ذلك بشكل واضح في حركة الشيخ أحدولوبو في منطقة مساسينا والذي ادعى المهدية ، وأنه مبعوث المنايسة لإنقاذ المجتمع الإسلامي في هذا الجزء من أفريقيا ثم مجاهدة الوثنية بكل ما يملك من قوة ١٩٠٠،

ووجه أحمدو لومو الكتب إلى المسلمين في أفريقينا كلها وإلى سلطان مراكس وإلى مسلمي الجزائر وتومس ومصر وعيرها من الأقطار الإسلامية مأنه الإمام التاني عشر وأنه المهدى الذي معت لإنقاد الدين والحهاد في سبيل الله "**!

وظهرت تلك الأفكار المهدية أيضا في حركة جهاد الحاح عصر العوق التكروري في منطقة ملاد التكرور وادعى أنه المهدي المنظر وقام محركة جهاد صد جاعات الوثيين ، وضد المرنسين ، واستمر في محاولاته لنشر الدين الإسلامي حتى وفاته في عام ١٨٦٤ . وامتدت أفكار الشيح عثمان عن المهدية إلى شرق أفريقبا حيث ظهرت حركة جهاد السيد عبدالله حس في أوائل القرن العشرين والذي لعب دورا كبيرا في مقاومة الاصتعرار الإنجليزي والإيطالي والحبشى في بلاده ،

وباختصار يمكن القول أن فكرة الهدية التي كانت تسائمة بين المحتمعات الإسلامية الافريقية قد ازدادت رسوخا بعد كتابات الشيح عثمان من فودي وبعد أن نفى عن نفسه في أكثر من موضوع أنه المهدي المتطر بما حمل زعماه الإصلاح والجهاد بعده يعلنون أنهم المهدي المتظر ويقرمون محركات جهاد إسلامي تأثيرا مازاء الشيخ عثمان وبكتاباته التي انتشرت شرقا وغرما ووجدنا صداها في حركات جهاد رابح فصل الله في منطقة تشاد ، وسامورى توري في بلاد الماندنجو والشيخ محمد الأمين الكانيمي في منطقة موتا جالون في بلاد الماندنجو والشيخ محمد الأمين الكانيمي في منطقة موتا جالون في بلاد المستغال .

و إلى جانب هذه الأعمال المتنوعة التي ألفها الشبيع عثمان بالنثر وإنه كان في ذات الموقت يقرض الشعر ، وله بعض القصائد المشهورة مثل «مرآة الفرائض "التي تناول فيها عدة أمور دينية كالصوم والميراث والنكاح والعدة (هم، ويقول فيها :

باسمه ابتلائي رب منصصان لمديه أرجو لمحو الخوب واللحن على النبي المدي ملجأ الفريفين وتسابع التسابعين لهم بإحسان كها تكفلينهسسا جل إخسسان ية ــــول ذاك عبيد الله عنهان الحمد لله ذي عف ـــو وغف ران يسارب صل وسلم سرمسلما أبسلما والآل والصحب ثم الأنبيساء معسا وبعد ف القعسد استيسان أسئلة<u>£ålale</u>

وللشيخ قصيدة أخرى في مدح سبي، ويعبر فيها عن تسوقه لريارة خير الأمام عليه أفضل الصلاة والسلام، وقد قالها في العام الذي حج فيه أستاده حبريل بن عمر، ولم يتمكن الشيخ عنمان من أداء ويضة الحج وفيها يقول (١٩٠١):

هل في مسيرة نحسو طيسة مسرعا لأؤور قبر الهاشمي محمسسسد لل فشكم المجساج نحسو محمسد فتحمش المجساج نحسو محمسد فسودت منهمل السموع موسلا شسوقا إلى هسلا النبي محمسد أقسمت بالسرحن مسالي مفيل الاحسوى حب النبي محمسد (۱۳۸۰)

وفي قصيدة أحرى يعبر الشيخ عثمان بن فودي عن حب الأستاذه محمد المختار الكنتي العالم الصوفي الورع الذي تتلمذ على يديه الشيخ عثمان بن فودي

بلغ تحيساني إلى المختسار سراجنسا في هسذه الأمصسار وقل لسه ليسدع بسالخيرات في هسذه السدنيسا وفي المات وفي حلسسول القبر والقيسام بلغسه يسائريف بسالسلام يسارب زد لشيختسار كسرامسة التسوفيق في الأخيسار وانصره يسسارب على الأعسساء . واعطسسه بأحسن الجزاه (۱۸۸)

وقد نظم الشيخ قصيدة بلغة العلفلدي وعربها أخوه عبدالله بن فودي في واحد وأربعين بيتا ، ولا يُغلو بيت إلا وبه اسم شيخ الطريقة القادرية عدالقادر الجيلاني والتي توضح مدى تقديره لشيخ وطريقته وتوصله به في كل آموره الدينية والدنيوية ومنها هذه الأبيات:

ياوب عالم باطن كالظاهر أجب الذي يدعو بعبدالقادر إن الميء لدى الأكابر يلتجيء فلجأت عند الشيخ عبدالقادر إن كنت لم أحسن فشيخي عسن إني لمتسب لعبدسدالقسادر ما كنت أهلا أن أجاب أجب لكون وسيلتي درجات عبدالقادر(١٨)

وعلى نفس المنتوال أعد التنبح عنهان قصيدة يصدح فيها أستاذه التنبخ حبريل ويقول في مطلعها :

إن قيل منى بحسن الظن ما قيلا فموجة أنا من أمواج جبريلا

هذا إلى حانب عدد من القصائد كتبها بلعة الفلفلدي ومبها «الحمد لله دو كلياج بسداك»، وقصيدة «الله ان دار تريم فيداح دودما» (**)، وأيضا «اندوم يتغ الله مود كما يتاه (**) وقصيدة أحرى «سم الله يارجمن «**) وقصيدة أخرى «ان غت الله» (**) وقصائد أحرى مهده اللغه المحلية متل «بمج عد» ووبنج هومسا» و«تبت حقيقا» والخميس تكد ومم الله» ودوريايل » وفكافكارة ووفند مور» وهمدت الله جنلك جيد وسيلة، عن الحج وهمود نور» وهميني بند كموج» وهميتم الله . في مدح الني «نا».

هده معص الأعال التي قدام بها الشيخ عثيان بن فودي، وصارت تراث حصاريا في سجيريا اليوم والتي تسوعت وتعددت وعالجت كل ما يهم الساس في دينهم ودنياهم فكانت لهم مرتمدا إلى الطريق السليم وإلى النهج القويم، وإلى تنقية العقيدة من البدع التي صادت مجتمعات غرب أفريقيا، وصارت هذه المؤلفات العديدة الأساس الذي انكب عليه رجال الإصلاح واتماع الطرق الصوفية ليسترشدوا به في جهادهم.

وبعد هـذا العرض السريع لمؤلفات الشيخ عنهان بن فودي يمكن أن نلحظ أنها تتسم بعدة أمور منها .

أولا: أنها تميز بالتكامل والشمول والتنوع حيث لم تعالج فكرة واحدة، ولم تتحدث عن موصوع واحد، بل شملت الكثير من الأفكار والآراء التي عالجت شتى جوانب الحياة الإنسانية بها في ذلك قضايا المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعة

ثانيا: غلبت على مؤلفات الشيخ عنان كثرة النقل من كتب العلياء والأنمة حيث كان الشيخ دائم الاستشهاد من غتلف العلياء، وكان صادقا في كل ما ينقله عند مناقشة أي قضية من القضايا . : اتسمت مؤلفات الشيخ عثمان بن فودي بكثرة التكرار حتى في الموضوع الواحد وفي آكثر من مؤلف، ولكن بأسلوب محتلف، ولعل السبب في ذلك أن الشيخ عثمان كان دائم التنقل من مكان إلى آخر، وفي كل موة كان يلتقي بجياعات أخرى خلاف ماكان يجتمع معها من قبل، وكان عليه أن يعالج الموضوعات حسب الموضع الذي أصامه، ولمذا كثر التكرار في مؤلفاته لمواجهة مختلف الجاعات، وفي مختلف الأماكن والمناسبات.

رابعا: تكشف مثرِّلفات الشيخ عثبان بن فودي على أنه كان واسع الأطلاع، ويلم بأصول الدين، ويعتمــد على مؤلفات كبار العلهاء وأصحـاب المذاهب الأربعـة، وعلى التفقه وحفظ الحديث الشريف، والقرآن الكريم، وحسن الاستدلال بها في أكثر من موقع.

خامسا: يمتاز أسلوب الشيخ عثمان بالبساطة في كل مؤلفاته التي كتبها باللغة العربية، كيا يتسم أسلوبه بالمونة في التعبير، وإسراز الفكرة التي يسريد إيضاحها، وهذا ما شجع على نشر اللغة العربية، وكان بذلك قدوة لمجموعة من العلماء الذين مساروا على نهجه وخصوصا أخوه عبدالله ابن فودي وابنه محدد بلو بن عثمان.

ثالثا: التراث الحضاري للشيخ عبدالله بن فودي:

يعتبر الشيخ عبدالله بن فودي الرجل الثاني في حركة الجهاد الفرولائي، كيا أنه المساعد الأيمن للشيخ عثمان بن فودي، حيث وافقه في كل مراحل الجهاد رغم أنــه أصغر من الشيخ عثمان اثني عشر عاما (ولد عام ١٧٦٧ وتوفي عام ١٨٣٠).

وكمان الشيخ عبداللمه قد صاحب أخماه في كل مراحل تعليمه وحفظ القرآن الكريم عن والده محمد فودي، ودرس المبادي، الأساسية للعلوم الإسلامية، وتتلمذ على أيدى أخيه عثمان في بعض الأمور المتعلقة باللغة العربية واَدابها وشعرائها(١٥٠).

 والدعوة، وخدم معه ورافقه داعيا ومجاهدا وقائدا ووزيرا وأمينا على أموال الجياعة، كها واصل دراسته في تلقي العلموم عن كثير من شيوخ عصره مثل علموم اللغة المربية من عمه عبدالله بن محمد بن الحاج وابن خالته محمد بن محمد الذي علمه مقامات الحريري وغيرها، كها درس علم البلاغة على أيدي، أحمد بن أبي بكر ابن غار، ودرس أيضا مم أخيه عثهان على أيدي الحاج جبريل بن عمر أصول الفقه.

وهكذا حصل الشيخ عبدالله من كل فن من غتلف الشيوخ حتى برع في العلوم النقلة والمقلة ٢٠١١.

كان الشيخ عبدالله يكتب إلى العلماء في بلاد السودان يطلب منهم مؤلفاتهم وكتبهم المختارة، كما كان دؤوبا مثابرا على تحصيل العلم منذ صفره، وكان يحفظ الكثير بما يقرأ، وكان ينظم مواده في كتابه "الحصن الرصين في النحو" والذي يضم أكثر من ألف بيت تدل على سعة اطلاعه وعلمه الغزير، وقدرته على نظم الشعر باللغة العربية بشكل صليم ورصين، ومن هذه المنظومة

وبعـــد فــالعلم لـــه رياض وبينهــا الحيــاض والفيــاض وحـــولها خائل شعــــاب وفــوقهـا شـــواهق هضــاب

وقد كتب الشيخ عبدالله بن فودى ما يزيد عن ماتتي تخطوط مايين القصيدة والرسالة والكتاب شملت فنون العلم المختلفة مثل النحو والصرف، والعروض والأدب، والتفسير والفقه والمساملات، وتفسير القرآن وخصوصا في كتابه المسمى "ضياء التأويل" وأيضا في كتابه الشهير " تزيين الورقات" الذي يضم عددا من القصائد التي واكبت حركة الجهاد منذ بدايتها حتى نمايتها (؟.).

و يعتبر الشيخ عبدالله بن فودى من الرجال المباقرة الذين تفخر بهم نيجيريا في وقتنا الحاضر ليس هدذا لكشرة الكتب التي ألفها أو لقيمتها العلمية فحسب، بل لشمول هذه المؤلفات وتناولها غتلف فسروع الغلم من فقه. وتفسير، وتصوف ، وتاريخ، وحديث، ولغة، ونحو، ومنطق، وعلم الكلام، والعروض والأدب. ونظرا لشمول هذه المؤلفات وتعددها وكلها في الغالب باللغة العربية فقد أصبح ولأشك أكبر

عالم وكـاتب عوقته أفريقيـا الغربية ، ولا غرابـة أن يلقبه الناس بعربي الســودان لـفـُلك الجهـلـ الكبير الذي بـــفـّله في نشر الثقـافة العــربية من خــلال أشعاره ومقــالاته وكتبــه العـلمية واللــينية إلى جانب أنه كان قائدا بارعا ، وسيامــيا محنكا⁽¹⁴⁾.

و إذا استعرضنا مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودى نجد أنها تدور حول الشئون الدينية والاجتهاعية ، والسياسية ، وأصول اللغة العربية ، وصوف نعرض لبعض هذه المؤلفات حتى نكمل صورة هذا الصالم وحتى نتلمس آشاره في اللغة والثقافة وحتى نعطي الدليل على باعه الواسع في التأليف وخصوبة الإنتاج وسلاسة العبارة ، وقدرته على تطويع اللغة العربية لخدمة الأغراض التي يكتب فيها نثرا كان أم شعرا .

أولا: مؤلفات دينية

لقد حظيت علوم الدين بها في ذلك الفقه والتفسير والحديث وتفسير القرآن الكريم بنصيب وافر من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فروى، وقد ترك بعد وفاته تراثا ضخها صار ينبوعا للثقافة في نيجيريا وغرب أفريقيا حتى يومنا هذا. ومن أسرز هذه المؤلفات كتابه "مفتاح التفسير" وهو كتاب منظوم لكنابي العالم جلال الدين السيوطي (النفاية والإتقان) يزيد عن ألف بيت تناول فيه موضوعات عديدة مثل الإلهات، والنبوات والسور المكية والمدنية ثم القراءات السبع ، وألفاظ الرواة والوقف والإمالة، ولملد، والقصر، والإدغام، والناسخ والمنسوخ، وإعجاز القرآن وعلومه (١١١)

على محمد كتابا شمسلا مينسا أدلسة البقين وتابعيهم على مجتهد(١٠٠٠)

الحمد لله الذي قد أنسزلا كل الفنون من علوم الدين صلى عليه الله مع صحابت

وفي بجال التمسير ألف الشيخ عبدالله كتاب " ضياء التأويل في معاني التنزيل" وكتاب كفاية ضعفاء أهل السودان في بيان تفسير القرآن ، ويتحدث فيهما عن التفسير

ف ضوء المأثور والمتقول، ولم يحاول فيهما التفسير حسب الفرق الدينية لأن بلاده كانت خالية من الشيعة والخوارج، كما لم يتعرض إلى الأفكار الصوفية رغم أنه قادري "".

ومن مؤلفات الشيخ الدينية كتابه "الفرائد الجليلة في علوم القرآن وبعض آدابة" وهمو كتاب منظوم لكتاب الشموشاوي في علموم القرآن ويقع في حموالي خمسانة بيت قسمها الشيخ عبدالله إلى سبعة فصول تناولت ترتيب السور والقراءات، وكتابة القرآن الكريم ، وآداب حامله ومتعلمه وبيان فضله (١٠٠٠).

وللشيخ أيضا كتاب " سراج الجامع للبخاري" وهو أيضا منظوم تناول فيه دراسة للجامع الصحيح للإمام البخاري، بالإضافة إلى تناوله إلى أمور كثيرة في كتب السنة. ويعالج الشيخ أيضا في دراساته لتفسير وشرح الأحاديث النبوية في كتاب " مطية الزاد إلى الميماد " وفيسه يختبار بعض الأحاديث الشريفة ليحث بها النياس على السزهم والقناعة (١٠٣ كما ألف الشيخ كتاباً منظوما في علم الفقه أسهاه ألفية الأصول وبناء الفروع عليها * وهو نظم لكتاب (مفتاح الأصول) للعالم محمد أحمد الشريف الحسني. وقسمه الشيخ إلى قسمين تناول في القسم الأول أربعة أبواب دارت حول الأصل النقلي وهو الكتاب والسنة ثم تطرق إلى الحديث عن صحة السند، والمدلالة وأقسامها ثم تحدث عن الإجماع. وفي القسم الشاني تناول في بابين القيساس بأنواعه ثم الاستدلال(١٠٠١.

وتطرق الشيخ عبدالله إلى العبادات في كتاب "ضياء الأمة في أدلة الأثمة" حيث عالج بلغة النثر الكثير من المعاملات والعبادات وبعض الأبواب في الفقه الإسلامي ويواصل الشيخ دراساته الدينية في كتاب "اللؤلؤ المصون" في شكل منظوم بلغ قرابة الألف بيت ويستهلها بالقول:

محلائك عليم بالتسليم في قطرنا لفقه فتح الباب إذلم نجد نظها بها مهذب المنهج المتخب التحب المتحب

قواعد المدين على التعميم لم يغتنمها غالب الطسلاب

ويستمر الشيخ عبدالله في مؤلفاته الدينية في كتاب "الترغيب والترهيب" وهو يحتوي على قسمين أحدهما ترغيب في العبادات والآخر ترهيب من الغفلة عن الصلاة وبقية العبادات الأخرى ويستدل في ذلك بها ورد في الكتاب والسنة ١٠٠٠٠.

و يعود الشيخ عبدالله مرة شانية إلى العبادات في كتاب "ضروه المصلى" وكتاب "ضروه المصلى" وكتاب "ضروه المصلى" وكتاب "ضروه المصلى" حباء السياسات" حيث يعالج فيها بعض أحكام المصلاة والعبادات الآخرى ١٠٠٠٠. وفي كتاب " فسياء الحكام فيها لهم وما عليهم من الأحكام" يقسم الشيخ عبدالله هذا الكتاب إلى خسة أبواب تعالج الهجرة وأحكامها، نصب الإمام، و نوابه وماعليهم من حقوق وواجبات، والجهاد وكل ما يتملق به والسياسات الشرعية. ونظرا الأهمية هذا الكتاب، فقد قامت عطيعة الزاوية التيجانية بالقاهرة تحت إشراف أبي بكر محمد الفولاني بمكة المكرمة بطبعه على نفقتها الأماية.

وأيضا من مؤلفاته في علوم الدين كتاب "ضياء الأنام في الحلال والحرام" وفيه يناقس الحلال والحرام معتصدا على كتاب إحياء علوم الدين) للغزالي (10، وإلى جانب هذه المجموعة الكبيرة من مؤلفات الشيخ عبدالله بن فودى في بجال الفقه والدين، أورد البروفسير عثبان سيد أحمد في كتاب فهرست المخطوطات العربية حصرا لكثير من مؤلفات الشيخ عبدالله في بجال المبادات والفقه والدين ومنها على سبيل المثال: دواء الوسواس والمفلة في الإسامة، سبيل النجاة، الوساس ما داء الفقلة والوسواس والمفلة في الإسامة، سبيل النجاة، وشغاء الناس من داء الفقلة والوسواس، شكر الاحسان على منن المنان، وضياء المكلم، وضياء السلطان، وطريق الصالحين، وعلامسات المتبعين للسنة، ونيل الماموهادا،

ثانيا: مؤلفات الشيخ في اللغة العربية وقواحدها:

بالرغم من أن اللغة العربية لم تكن لغة الأم بالنسبة للشيخ عبدالله بن فودى وبالرغم من البيئة التي نشأفيها بعيدة تماما عن مراكز الإشعاع العلمي لهذه اللغة سواء في قلب الجزيرة العربية أو في شهال أفريقيا، فإن الشيخ عبدالله استطاع من خلال دراساته ومن العلياء الذين تتلهذ عليهم أن يتبوأ مكانة كرى بين كبار النحاة ورجال اللغة، واستطاع أن يتقن هذه اللغة وأن يطوعها اكتاباته في النثر والنظم، وأن يحمل وبجدارة لقب عربي السودان لما أسداه من خدمات ساعدت على نشر هذه اللغة في تلك المنطقة من غرب أفريقيا، واستطاع أن يتخذها أداة التعبر في الأنب والسياسة والدين والتاريخ حتى ألفها الناس وتذوقوها ضعرا ونثرا، ولم يتوقف الشيخ عبدالله عند حد الكتباية بها، بل واح يؤلف أكثر من كتاب حول أصول هذه اللغة وأهم قواعدها، وسوف نعرض لبعض هذه المؤلفات في اللغة لتتعرف على مكانة هذا العالم الجلل ودوره في النهوض بالثقافة العربية والدين الإسلامي في غرب القارة الأفريقية، الجليل ودوره في النهوض بالثقافة العربية والدين الإسلامي في غرب القارة الأفريقية، والتي لازلنا نلمس صداها في نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة، بفضل جهود وكتابات وسؤلفات الشيخ عشان بن فودى وأخيه عبدالله بن فودى والشيخ عمد بلو

وفي كتناب والحصن الرصين، والمع البرق، يتخدث الشيخ عن أصول اللغة المربة، ويكمل همذا في مؤلف ضخم حمل عزان و البحر المحيط، الذي يضم أكثر من أربعهائة وأربعة آلاف بيت موزعة عل مقدمة وسبعة كتب وخاتمة عالجت كل ما يتعلق بشئون اللغة وأصولها، ومستندا عل كتابي (جمع الجوامع، وهمع الهوامع) للشيخ جلال الدين السيوطي (١٠٠٠).

ويواصل الشيخ عبدالله دراساته حول اللغة وعروضها في كتاب المع البرق في الإعراب. المنافق منكل الإعراب. المنافق الإعراب. المنافق وهو في شكل منظوم يضم المنافق المنافق وهو في شكل منظوم يضم ثلاثين وماثنين من الأبيات (١٠٠٠) . ويستطرد الشيخ في الحديث عن العلماء والشيوخ والكتب التي درسها في كل فرع من فروع العلموم في كتابه الإيداع النسوخ من أخذت من الشيوخ المنافق ع ١١٠٠١

ثالثا: مؤلفات الشيخ في التاريخ والسير:

نظرا لأن الشيخ عبدالله كان رفيق زعيم الجهاد عثمان بن فودى في كافة مراحل بناء الدولة الإسلامية وكان وزيره وساعده الأمن في كل خطوات الجهاد والكفاح، لذا لم يكن غريبا أن يؤلف الشيخ عبدالله بعمق الكتب التاريخية وسيرة الشيخ عثمان

mmanang<u>Lålale</u>

ومرا - إ حهاده والحروب التي خاضها . ومن هذه المؤلفات كتاب 9 موصوفة السودان ٤ الذي يعد بمثابة منظرمة عن حياة أخيه الشيخ عثمان ومناقبه وأهم الأحداث التي مرت به في حياته وفيه يقول:

نـور الـزمـان شرف الإمسلام عدد الـمدين أبى الكـــرام شيخ الشيسوخ سيمد السادات عي الهدى وصاحب الـرايات

ويكمل الشيخ عبدالله هذا العمل التاريخي وأحداث الجهادفي كتبابه اتزيين الورقات بجمع بعيض مالى من الأبيات » (١١٤) وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة من القعادد تبلغ تسع عشرة قصيدة كان ينظمها الشيخ عبدالله في شتى المناسبات لتسجيل المعارك الحربية والنصر والهزيمة، وأحداث الهجرة وجاعة الشيخ عثمان بن فردى ويقول الشيخ عبدالله في مقدمة المخطوط " تزيين الورقات. . . في جمع بعض الأبيات التي نظمتها في مـدح الشيوخ. ومرثبتهم وشكر النعم التي أنعم الله علينا بها قبل هجرتنا وفي وقائم وقعت لنا في الجهاد بعد المجرة . . . وفي ذلك بيان أكثر أحوالنا من ابتداء الأمر إلى أنتهائه، وقد قدام الشيخ عبدالله بجمع هذه القصائد وهو يعتزل الحياة السياسية في عبام ١٨١٣ وسياها تزيين الورقيات والتي تعبد تسجيلا للسدور العظيم الذي لعبه في الجهاد حيث عبر عن مشاعره وأحاسيسه طوال تلك الفترة الطويلة، ونظرا الأهمية هذا الكتاب من الناحية التاريخية واللغوية، فقد انكب عليه . عدد من المؤرخين والمدارسين لبيان أحمية هذا المؤلف ومدى الاستفادة مشه في تاريخ الجهاد الإمسلامي (١١٠٠) وقد رأى بعض العلماء في هـ فما الكتاب نهاذج للشعر العربي واعتبره بعضهم ومنهم البروفسير الحاج على أنه كتباب أدبى وحياول فيه دراسة شعير الشيخ عبدالله وأخذ يقارنه بالشعر الجاهل وشعراء العرب على غتلف العصور (١١١٠). وواصل هسكيت نفس الدراسة الأدبية للكتباب واعتبره نموذجنا من الشعر العسري المتاز. لكن الذي يهمنا في هذا المقام أن الكتاب قد أثار جدلا كبيرا بين المؤرخين حول مدى الاعتباد عليه كمصدر هام لتأريخ هذه الفترة من الجهاد، ودارت محاورات في هـذا المجال وانتهت إلى اعتبار الكتاب من الناذج الأدبية الغنية بالتعبير وأساليب البلاغة وحشمد عدد كبير من للفردات اللغويمة التي تثري ذخيرة الطلاب لمدرجة أنه صار يدرش بالمركز الإسلامي بجامعة سوكوتو (١١٧٠)

وإذا انتقلنا إلى الجانب التاريخي لهذا الكتاب نلحظ أنه ارتبط بالجهاد ومهافه عاصر الأحداث وكان مشاركا في معظمها، وكان يكتب القصائد إسان المعارك أو بعدها مباشرة ولذل عما لا شك فيه أن تزيين الورقات ديوان شعب والشعر أمر وجداني يرتبط ارتباطا عضويا بالخيال والعاطفة بعكس التاريخ الذي يستندعلي الحقائق والبثائق المجردة. كما أن لعمة الشعر لغة أدبية فيها الإيجاز والإطناب والكنماية والتورية والسجم والجناس بعكس التاريخ الـذي يعتمـد على لغة علميـة واضحة وسلسلة. وفوق هذا وذاك فإن الشاعر يتلون حسب أحاسيسه وانفعالاته ويعطى الصورة حسب تجربته الذاتية بعكس المؤرخ الـذي يلتزم بـالحياد والموضـوعيـة. ومن هنا فإن تـزيين الورقات لا تعطى المادة الكاملة للجهاد حتى في السواحي العسكرية لأن الشيخ عبدالله كنان يركز على المعارك التي خناضها فقط، وعلى الأشخناص الذين تعرف عليهم أو عرف أدوارهم، ولا نجد حصرا للمعارك التي خاضها الشيخ محمد بلو أو على جيد أو عبدالسلام. ولكل هذه العوامل لا يمكن الاعتباد على كتباب تزيين الورقات كمصدر من مصادر تاريخ الجهاد لأن الغرض الأساسي من تأليفه لم يكن لسرد وحصر ورصد الأحداث التاريخية بقدر ما كان تعبيرا عن أحاسيس ومشاعر أحد زعهاء الجهاد الإسلامي وتبقى قيمة هذا الكتاب في أنه كتاب أدبي يمكن الاستفادة منه في تاريخ الجهاد مثل غيره من كتب الشعر العربي على اختلاف العصور. كما يظل هذا الكتاب نموذجا لشعر عربي نظمه شاعر تمكن من التعبير باللغة العربية التي لم تكن لغته القومية وهنا تكمن عظمة هذا الكتباب الشامل لأحاسيس وجهاد الشيخ عبدالله، ونقتبس من أحد القصائد بعض الأبيات التي تظهر موهبة الشاعر وصدق تجربته وطغيان وجدانه على الأحداث (١١٨):

أحاد المطايسا حثها للمشارق ولا نلفت في سيرنسا للمفسارب وإن أخفقت فالذنب فيه لذاهب فيا حاب من أم الكريم لحاجة وإن كان بطالا خبيث المكاسب فياخير من خف العضاة بيابه يصب عليهم منه عشر سحائب اعتك ماصورا بنذي راسفا لألحق قلبسا عنكم غير غسائب فحقق رجائي فيك يا سيد الورى فراجيك في الدارين ليس بخائب

رابعا: مكانة الشيخ عبدالله كشاعر:

ويعتبر الشيخ عبدالله بن فودى فارس شعر المديح في القرن التاسع عشر حيث يتخبر الألفاظ ويتقي الكلهات الصعبة أحيانا، وقد تأثر بشعراء الجاهلية التي تفتتح بالبكاء على الأطلال مثل قصيدته التي مدح فيها شيخه جبريل وأخاه الشيخ عنهان حيث يقول ضمن أبيات المديح.

شيخ الشيوخ فريد دهر ظاهر فوق المسارز بالعلموم متسوج جبريل من جبر الالمه لنما بمه دينما حنيف مستقيم المنهج ١١١٧

ولقد تأثر الشيخ عبدالله بشعر المعلقات ويظهر ذلِك في قصيدة له:

طربت فأشجباني الطيور الكوالح وفرحتني منها الغيسوث الروائح وخسوفني أيضا ذئاب بسوارح وأمنني منها العلمساء السسوابع لقسول النبي لا تسزال جماعسة على الحق منا أو يجيس، المقارح(١٠٠٠

ويعتبر الشيخ عبدالله من الشعراء الذين أجادوا في الرثاء حيث نراه شخصا آخر غير شعره في المديح وحيث يعمد إلى الألفاظ السهلة الرقيقة ليصور مدى حزنه تصويرا مثيرا يجعل المرء يشاركه في هذا الجزن . ففي قصيدة يرثي صديقه العزيز مصطفى ابن الحاج عيان يقول:

آن ادعــواؤك إذا ارتـك الــدار بفعــالها من آنها غــدار دار يمــوت بها حبيبك لا تــرم فرحـا يـدار صفــوهـا أكــدار لكن هــذا لم يكن بــدعــا بها قــد مات فيهـا قبلـه الأخيــار فالمصطفى من بينـا هو كأممه مــرضيــا وأمينــا المختــار

و برع الشيخ عبدالله في وصف الحياة الاجتهاعية في بلاده عندما عقد النية للسفر للى الحج، ووصل للى مدينة كانو حيث طلب منه أميرها الإقامة معهم ليفقههم في أمور الدين، ولم يجد بدا من البقاء معهم. وألف في هذه الفترة كتابه اضياء الحكام، وفيه وصف للحياة الاجتهاعة وأحوال المجتمع النيجيري بشكل عام و يقول:

nu(\$2\$)nn

هواهم وطاعوا الشح في كل واجب وأعجب كـــلا رأيـــه في المذاهب وهمتهم ملك البسلاد وأهلهسسا لتحصيل لسسنات ونيل المراتب بعادات كفار واساء ملكهم وتولية الجهال أعلى الماصب المنا

بقبولمون منا لا يفعلمون وتنابعمو وليس لهم علىم ولا يسألــــونـــه

وباختصار يعتبر عبدالله بن فودي أعظم من قدم لنيجيريا تراثا ضحيا في الأدب بعد أخيه عنمان في القدرد التاسع عشر شمل التفسير والحديث والأدب والشعر والتاريخ وغيره من فنون التعبير والكتابة.

رابعا: التراث الحضاري للشيخ محمد بلوين عثمان:

من الطبيعي في ذلك الجو العلمي الذي عاش فيه الشيخ عثمان وأخوه عبدالله أن تترعرع ذريتهم على حب العلم والتأثر بهذا المناخ الثقافي. وفي هذه البيئة نشأ الشيخ عمد بلوين عثيان حيث حفظ القرآن وتعلم العلم ولازم والده في كل مراحل جهاده وأخذ عنه التفسير والحديث وأصول الدين، وقرأ عليه التصوف، كما قرأ على عمه عبدالله الألفية ولامية الأفعال وشرحها والجوهر المكنون، وقرأ على أخيه الكبير محمد سعد بن عثمان الألفية حتى وصل إلى باب جمع التكسير. وكمان محمد بلو موفقًا في تعليمه ودراسته وجهاده. وقد برع محمد بلو في علوم السياسة والشريعة. ، وألف الكثير من الكتب مثل والده وعمه غير أنه يمتاز عنهما بـولعه الكبير بالتاريخ وكتابة " انفاق الميسور في تاريخ بـلاد التكرور " (٢٢١) ويعتبر هذا الكتـاب من أكبر مؤلفات عمد بلو ومن أهم المصادر الموثوق بها في تاريخ بلاد الهوسا (١٢٣).

ويعتبر كتاب انفاق الميسور المصدر الأساسي لتاريخ الدعوة الإسلامية وجهادها والدولة الفولانية في مطلع القرن التاسع عشر، وترجع أهمية هذا الكتاب الذي كتبه مؤلفه في زحمة من الأعال إلى أنه شارك في كثير من الأحداث التي وقعت في بلاد الهوسا في القرن الناسع عشر. كما أن المؤلف كرس الجيزء الأكبر من هذا الكتاب إلى ترجمة لسيرة والده الشيخ عَمَّان حيث تحدث بإسهاب عن حياته ودعوته إلى الإسلام، والمعارضة التي واجهها من أمراء الهوسا، وغزوات الشيخ وجهاده بشكل مفصل، وكراماته

ومصنفاته ووزراته ، وقواده ، وأبنائه وبناته ، كها تطرق إلى الحديث عن مملكة صنعاي وعلمانها ، واختتم الكتاب بالحديث عن ورد الطريقة القادرية وفوائده .

و إلى جانب هذا العرض التاريخي يضم الكتاب بين جوانبه الكثير من القصائد التي نظمها المؤلف أو التي نظمها عمه الشيخ عبدالله وهي تكشف مدى الاهتهام باللغة العربية وادابها . كنا يضم الكتاب بحوثا في السياسة الشرعية حررها محمد بلوردا على قضايا معاصرة أو أحداث جسام في حروب الدولة وجهادها (١٢٥).

ومن مؤلفات الشيطان * وفيه يتحدث عن التمصب الديني، وأقسام العلماء، والترهيب من تزكية المره نفسه وسوء الظن بالغير، كما يخصص فصلا للحسديث عن المنكسرات كما يتحسدث عن المسدقة (۱۲۵)

وفي كتباب " شفاء الاسقيام في ذكر مدار الحكام " يتنبال المؤلف الحديث عن الأحكام الشرعية بصفة عامة، وعن الكتب التي درسها والأساتذة الذين تتلمذ على ألمسم ١٩٣٠).

ويتناول كتاب " الغيث الويل في مسيرة الإمام العدل " الحديث عن سياسة السلاطين في الأقطار الإسلامية. ومن خلال أحد عشر بابا يناقش محمد بلو وجوب الطاحة للسلطان ووجوب التصح له، والواجب عليه نحو حماية الإسلام والمسلمين والواجب نحو حفظ الدين، وضرورة إقامة الشعائر وعارة المساجد، وإعسلان الجهاد ٧٢٧،

وفي كتاب " روض الأفكار " يتحدث الشيخ عن ملوك السودان الغربي الوثنيين وتقاليدهم، وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

و إلى جانب هذه المؤلفات التاريخية قام محمد بلو مثل والده بالتأليف في المجالات الفقهة والدينة وللجالات الاجتهاعية وأيضا المجالات الطسة.

أولا: المجالات اللينية:

نلحقظ بين مؤلفات الشيخ محمد بلو العديد من الكتب التي تناقش مسائل دينية ومن هذه الكتب " وثيقة أمير المؤمنين محمد بلو " و " التنبيهات الواضحات فيها جاه في الباقيات الصالحات " (۱۳۱۸ و " الرباط والحراسة " (۱۳۱۰ و " والنصيحة الوضيئة في بيان أن حب الدنيا وأس كل خطيئة " (۱۳۰۱ و " تنبيه الراقسد على مايعتور الحاج من المفاسد " (۱۳۱۱ و كتاب " تنبيه الفهام على اجتناب أهل الشعذبة والنجوم (۱۳۲۱) و و " وفيا الاشتباه في التعليق بالله وأهل الله " (۱۳۳۱ و كتاب " شمس الظهيرة في منهاج أهر العلم والبصرة " (۱۳۲۱ و رئيقة إلى جماعة المسلمين " (۱۳۳۰)

وأيضا من مؤلفاته " الترجان عن كيفيه وعظ الشيخ عيان "، و "شمس الظهرة فيا يجب على الولل من إحسان السيرة "، " فن البحث في اسم الله الأعظم " و " جلاء الصدور " و " تنييه الغافل على التوسل بأعظم الوسائل " و " مناح السداد في شأن الأربعة الأوتاد، " ضياء العقول في التحذير عن الغلول " و " المسائل المحمة " و " مرآة القلب في معرفة الرب " و " مسائل الاجتهاد وتنبيه الجاعة على أحكام الشفاعة " و " تنيه الأنهام على المهدى (١٣٦) ".

ثانيا: المؤلفات الطبية والعلمية:

اشتهر الشيخ عمد بلو بن عثان بين زعاء الجهاد بتأليفه في المسائل الطبية وله في هذا المجال عدة كتب ومنها " تنبيه الإخوان على أدوية الديدان " وكتاب " غتصرة الطب الهين " وكتاب " الموارد النبوية في المسائل الطبية (١٣٧٠) " وكتاب " تلخيص طب النبي " (١٣٨).

ثالثا: المؤلفات في قواحد اللغة والتصوف:

للشيخ محمد بلو بعض المؤلفات في قراعمد اللغة ومنها " فن علم الجمل النحوية " وله أيضا مقالة في التصوف حول " السلسلة القادرية " ومقالة بعنوان " نيجيريا تعيش في بضمتها الأدبية على مؤلفاته وغيره من كبار رجال الادب والفقه. كها تكشف هذه القصائد المتنوعة للشيخ محمد بلو القدرة على التعبير بلغة الشعر في كافة المتاسبات سواء باللغة العربية أو اللغة المحلية، هذا إلى جانب كتاباته في العلوم الطبية واهتهاماته بالعلوم الرياضية حتى أنه عندما واره الرحالة الإنجليزي كملابرتون في عام ١٨٢٤ قدم إليه مجموعة من الكتب العربية من بينها كتاب اقليدس فيالرياضيات "".

و إلى جانب هؤلاء الأقطاب الثلاث، فإن الحياة الثقافية في نيجيريا في القرن التاسع عشر حافلة بعدد كبير من الأدباء والعلماء الذين ساروا على نيج الشيخ عثمان بن فودى وأخيه عبدالله، والشيخ عمد بلو، ومن هذه الشخصيات نحد أسهاء عثمان بن فودى والتي ألفت كتابا بعنوال "تبشير الإخوان بالتوسل بسور القرآن عند الخالق المنان "احدال اللهائلة بالعلفلدى واللغة العربية ومنها "تخميس مديت المنان "دادال وقصيدة "تحميس مرثية محمد بل بن عثمان "الالله وقصيدة أخرى بالفلفدى "مديت جومم غفت ياواد مسلمنى "الالاثان قصيدة بلغة الموسا وأقرأ "

وهناك أيضا أخوها الحسن بن عثمان بن فودى الذي ألف أيضا بعض القصائد والمقالات باللغة الصريبة مثل " الحاوى لباب الطب" (١٢٠١ ومقالة بعنوان " سلم الترتيب (١٤٠٠ مذا إلى جانب بعض القصائد المتفرقة (٢٠١٠).

يضاف إلى هؤلاء عدد من المفكرين والأدباء مثل عبدالقادر بن عثبان بن فودى وعبدالقادر بن عثبان بن فودى وعبدالقادر بن المصطفى البذي ألف عدة وعبدالقادر بن المصطفى البذي ألف عدة والفولانية (مثبان بن أبي بكر) الذي ألف عدة كتب مثل "الكشف والبيان عن بعض آحوال السيد عمد بل" (١٩١٦). وكتاب "بسط الموائد وتقريب المقاصد" (١٩١٦) وأيضا كتاب "روض الجنان في ذكر بعض كرامات الشيخ عثبان "(١٩٠٠).

وهناك ايضا مجموعة من الأدماء والمؤرخين الذين ينتمون إلى أسرة الشيخ عثمان بن

1(Y3A)1115

فودى ومنهم محمد البخارى بن عثمان بن فودى الذي كتب عددا من القصائد الشعرية باللغة العربية أو بلعة الفوساننين

خامسا: أثر التراث الحضاري في المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر:

وصارت مدن مثل كانو وزاريا وكاتسينا وسوكوتو من أشهر مدن الدولة التي جنبت مدارسها الطلاب من كافة أنحاء الإمبراطورية، وكانت الدروس تعطى في المسجد طوال اليوم، ولا تنقطع إلا وقت الصلاة، كياكان بعض الأساتذة يدرسون بالليل على نور الحطب المشتعل الذي يتبرع به الطلاب (١٣٠٠).

ولم يقتصر الدين الإسلامي على أنه الدين الرسمي للدولة بعد نجاح الجهاد، بل صار فكرا وثقامة، وما أن يعتنق الشخص الدين الإسلامي حتى يبدأ في تعلم القراءة والكتابة، وبهذا التعليم تسمو مكانة الفرد، ويرتفع كيانه الاجتهاعي في الدولة، وارتبط الدين الإسلامي بالتعليم نظرا لأن انتشار هذا الدين استازم تعلم اللفة العربية حتى يهمم القرآن الكريم والفقه والتشريع الإسلامي، وقد ساعد هذا على انتشار اللغة العربية حتى جاء الاستعهار الأورويي العربية حتى جاء الاستعهار الأورويي واستبدها بالحروف اللاتينية (۱۷۰).

وسوف ندرس الآثـار التي ترتبت على هذا التراث الحضـاري في نيجيريا في القرن التاسع عشر.

......<u>£åLale</u>

بيان الأركان والشروط في الطريقة الصوفية " ومقالة عن المهدي " تنب الأفهام على المهدي ".

رابعا: الشيخ محمد بلو كشاعر:

برع الشيخ محمد بلو في نظم الشعر أسوة بأبيه عنهان وعمه عبدالله لكنه كان أقل من عبمه بكثير كها وكيفاء وكمانت أحسن أشعاره تلك التي خاطب فيها الشيخ الكانيمي في الكتابات التي تبادلها معه مثل:

> ألا من مبلغ عنى الامينا رسالة ناصح يبدي اليقينا أتعلم أننا عما رمينا به بسراء فاوف العدر فينا وأنا ما تغلبنا عليهم علموا أو فسادا فاصدينا

ولما خاطبه الشيخ عبـدالقادر غطا طوطن ليها وزيـر الشيخ عثهان بكثرة الفتن في الملكة الشرقية كان جواب الشيخ عمد بلو:

نطقت ياوزيرنا بالحسق فقم بجد نصر دين الحسق فاطلب إعانة من السلطان والأمراء أهل ذا الديسوان قسوموا جميعا دفع ذا الفساد ليحصل الأمان للعبساد تسم تقومون إلى الجهساد ترك الجهاد أصل ذا القسساد

ولما بني للشيخ عثمان معسكرا وحصنا في قرية سكت قال:

لسعدي ديار يالها من منازل بسكت فذات التل دون المناهل بلاد تمناها ذوو الرأى قبلها وجاد عليها كل اسحم طائل

وفي مدح العلم المختار الكنتي يقول الشيخ محمد بلو:

ياقاصدا نحو الهدى يعتمام بي ويفودني في ليلتي ونهـــاري أبلغ تحياتي لكنــت بأسرها لاسيا للسيد المختــــار

أبلغ تحيــــة مشتك زلاتـــه للغــوث مع أقطــابــه الأخيــار واطلب لنــا منـه الــدعـاء فإنــه بيدعـاته نـرجـو قضا الأوطـار (۲۷)

هذا إلى حانب عدد من القصائد الأخرى سواء باللغة العربية أو لغة القولاى. وصوف نبورد بعصا مها على سبيل المشال لا الحصر، ومن هذه القصائد " آحدك الله يارب "(١٤٠) و " الا يانفس ويجك حدثيني " (١٤٠) و " الا يانفس ويجك حدثيني " (١٤٠) و " الترسل بخير الرسل (١٤٠) " .

وقصياءة أخرى بلغة الفلملدى بعنوان " ان غت الله دو الأسلام شلمنين ^(۱۹۲۰) وقصيدة " بنب السهو في الصلاة " ^(۱۹۲۱) وقصيدة بالفلفلدى أخـرى " بانت فعر على الفؤاد سعاد " ^{(۱۹۵}).

وللشيخ محمد ملو عثبان قصائد أخرى سواء باللغة العربية أو بلغة الفلفدى ومنها أيصا "مخميس البردة" وهي من القصائد الهامة التي وصلت اثنين وأربعين صفحة ١١١٠.

وقصيدة أخرى "تخميس القصيدة العشرية (١٤٠٠) وقصيدة "تخميس أنا عمو" ١٤٠١ وتحميد ويضي أمد و تخميس مانت سعاد " ١٤٠١ وقصيدة إلى أحد أقطاب الطريقية القادرية ويدعى أحمد البكاني بعنوان " خذ المكتوب من املاني " المانية وقصيدة " صل الله المحتوب من املاني " المان وقصيدة " في مدح الني " التعار وقصيدة " في مدح الني " التعار وقصيدة في مدح محمد من سعيد " مابال عينيك طول الليل لم تنم " الموسدة في رثاء أحته وبقية إخوانه الماضين " المان وقصيدة " مرثية عبدالقادر ومحمد مر الاستاد العم " المناد العم المناد العم المناد أخرى " يا أهل توبة " لعمه عبدالله بن فودى " (١٤٠١).

ومس هذا الحصر للقصائد التي أمكن جمعها للشيخ محمد بلو، إلى جانب ما أشار هو إليه في كتاب إنضاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور نجد أن هدا العالم الجليل كان مؤرخا وأديبا ورجل دين وسياسة إلى جانب تمكنه من التمبير باللغة العربية نثرا وشمرا، وهـو في ذلك الإنتاج المتنوع والمتعدد يكمل إنساج والده السيخ عنهاد وعمه السيخ عبدالله بن فودى، ويقدم بهدا العمل الكبير ذخيرة من التراث الأدبي والعلمي لاتزال

: 1

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثان بن فودى على جعل اللغة العربية لغة العربية لغة العربية لغة العربية لغة التعليم والدراسة، وصارت مناهج التعليم في دولة سوكوت و تعتني أساسا بحفظ القرآن، وتفسيره باللغة الغربية. إلى جانب دراسته الفقه والترحيد، وأصبحت المعاهد العلمية تعتمد على هذه اللغة، وصار معهد الشيخ عثان من أكبر المعاهد الدينية في نيجريا، هذا إلى جانب عدد من المعاهد في مدينة كانو، ومعهد زاريا، ومعهد إمارة أدماواده).

وبالطبع ساعدت هذه الماهد على نشر الثقافة العربية في دولة سوكوتسو وكان للكتب التي ألفها قائد الجهاد ورجاله في شتى فروع العلم والمعرفة آثارها في حياة الناس والمجتمع، وصارت هذه المؤلفات حجر الراوية لثقافة الدولة، وحضمارتها في القرن التاسع عشر، وسماعد ذلك على اتخاذ اللغة العمريية لفة الأدب والحضمارة في دولة سوكرتو (١٧١).

وحتى الغزو البريطاني لدولة سوكوتو في عام ٢٩٠٣ كانت تلك المناطق الإسلامية تضم عددا من المدارس والمعاهد والمراكز العلمية التي تدرس باللغة العربية، وكانت العلوم والآداب تلقى اهتياسا في هذه المعاهد العلمية. وقد ساعدت هذه المدارس الإسلامية على تطوير المقافة العربية في دولة سوكوتو (١٧٧).

كيا أحدثت موافعات الشيخ عنهان ثورة ثقافية في مجتمعات غرب أفريقيا حيث أقبل الناس على تعلم هذه اللغة ، وفتحت المدارس والمساهد أبوابها لمدراسة اللغة العربية وآدابها وصار مقر الشيخ عنهان في سوكونو منارة يوقمها طلاب العلم من جميع البلدان المجاورة، بل وأغرى ذلك عددا من الأجانب فأثنوا على ضخامة هذه المؤلفات، وتناولوها بالشرح والتحليل والتعليق، وترجموا العديد منها إلى لغاتهم الأجبية.

ولاتزال اللغة العربية واضحة المعالم في مجتمعات غرب أفريقيها، ويظهر ذلك

بشكل جلى في مؤلفاتهم المحلية، والانزال آلاف الكلمات إلى اليوم مستخدمة في بلاد السودان الأوسط والغربي، وفي نظم الحكم، والحياة الاحتماعية وحتى في أسهاء الأعلام والمدن والحيوانات والنباتات، ولا نزال اللغة العربية تتفوق من حيث سعة الانتشار بسبب مكانتها المقدسة باعتبارها لغة القرآن الكريم، وبسبب مؤلفات زعاء الجهاد في القرن التماسع عشر. ولا يزال إقبال الأفارقة على تلقي العلم، والاستزادة من مناهل اللغة العربية يوما بعد يوم من حماس تلقائي بسبب سهاحة الدين الإسلامي. وما بمناون جفارة رفيعة ومدنية عربقة في نيجيريا المالاً.

ثانيا:

لقد ساعدت حركة جهاد الشيخ عثران بن فودى على نشر الطريقة الصوفية القادرية التي صارت تنافس الطرق الصوفية الأخرى، وكان لكتابات الشيخ عثران وحديثه عن الطرق الصوفية وحاصة القادرية أشرها في انتشار تلك الأفكار الصوفية والتي لعبت دورا كبيرا في نشر التعليم والثقسافة الإسلامية، والتصدي إلى البدع والخرافات التي سادت مجتمعات غرب أفريقيا والتي جعلت الشيخ عثران يقف أمامها بحرم ويؤلف المديد من الكتب التي تحدثت عن كثير من هذه البدع والخرافات بعد أن صار قطبا للطريقة القادرية، ولقد ساعدت تلك الأفكار الصوفية على قيام جاعة من أتباع الطريقة بعد اعتناق المباديء التي نادت بها بالتصدى لعادات المجتمع وكان لابد من قيامها بحدملة من الدراسة والتعليم للقضاء على الجهل، والانتقال إلى نشر قواءة راسه الصحيح بعد تعلم اللغة العربية كتابة وقراءة والاناء.

وأصبحت زوايا الطريقة القادرية في نيجيريا بمثابة مراكز للذكر والصلاة جنبا إلى جنب مع الدراسة والتعليم. وصارت مصدرا للفترى والتشريع تعقد فيها جلسات القضاء المحلي، والأكثر من ذلك أن هذه الزوايا قد أصبحت مراكز للتدريب العسكرى على الرماية والمبارزة، وركوب الخيل وشن الحملات العسكرية بعد أن أعلن الشيخ عثمان بن فودى الجهاد ورحبت القبائل الوثنية بجهاعات القادرين باعتبارهم

un (4A

.....<u>Sålale</u>

كتابا وفقهاء ومعلمين وبسرعة سيطر رجال الطرق الصوفية على السكان المحيطين بهم، ودخل الناس أفواجا في الدين الإسلامي (١٩٠٠.

وتحملت الطريقة الصوية القادرية عبه نشر التعليم في المنطقة، وصارت المنارس القرآنية مراكز العلم والثقافة، كيا لعبت هذه الطريقة دورا كبيرا في مقاومة الاستميار الأوروبي في النصف الشانى من القرن التاسيع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان لجهود العلماء المخلصين الذين قادوا الجهاد في دولة سوكوتو نشاط واضح في المجالات الأدبية واللدينية والعلمية حتى صار الصف الأول من القرن التاسيع عشر بمنابة العصل مؤلفات الشيخ عثمان بن بمنابة العصل المؤلفات الشيخ عثمان بن المنابقة والشيخ عثمان المنابة في المنابقة منابقة عشر يحجون عن التأليف لأنهم اعتقدوا أن هذا الباب قد أغلق بعضي الشيخ عثمان وأقطاب الجهاد، وأنه ليس في إمكان واحد منهم أن يأتي بجديد بعد هذه المؤلفات الضخمة لرعاء الجهاد ولذا اقتصرت جهودهم على قراءة المديد وشرحها وتفسيرها عا أثرى الثقافة العربية، وساعد على استمرار انتشار النشار الشيخ والمباديء التي نادى بها (۱۱۰۰)

ثالثا:

ساعدت الحركة التضافية والأدبية التي قاد لواه ها الشيخ عنهان بعن فودى على إحياء بجد الدولة الإسلامية في ذلك الجزء من القارة الأفريقية، حيث أنشأ الشيخ عنهان في حكومته مناصب عربية مثل الوزير والقاضي والوالي والمحتسب وشيخ الإسلام والحاجب وغيرها من الألقاب والوظائف التي كانت شائصة في صدر الإسلام وفي الدولة الأموية والعبامية (١٨٠٠)، فأحدث ذلك إحياء للخلافة الإسلامية بعد أن حمل الشيخ لقب أمير المؤمنين وحمل أبناؤه بعد ذلك ألقاب الخليفة وأمير المؤمنين طوال القرن التاسع عشر، وقد مساعد هذا على إعادة منصب الوزارة كها كان في عهد العباسين وسار على جمح السلف الصالح، وأنشأ مؤمسات ودواوين ودور قضاء، كها



صحل جميع الإجراءات باللغة العربية عما ساعد على ازدهارها طوال القرن النامسع

رابعا:

لقد ساعد هذا التراث الضحم لاقطاب الجهاد في بيحيريا في القود التاسم على قيام أول تجربة إسلامية في تاريخ السودان تجمع تلك المنطقة الواسعة تحت لواء دولة واحدة، بلُّ كانت أول دولة تجمَّع تحت رايتها عدة ممالك وأوطان من بلاد الهوسا، وتفرض السلام والسكينة في ربوع المنطقة بعد صراعات دموية طوال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، واستطاعت هذه الدولة الجديدة أن تصبغ المنطقة بالطابع الإسلامي والذي لآزال يميزها حتى يومنا هذا، ولا ترال نيجيريا أكبر دولة إسلامية في القارة الأفريقية على الإطلاق بفضل هذه الجهود المخلصة لزعهاء الكفاح والنضال الإسلامي طوال القرن التاسم عشر، فلقد أعطت هذه الدولة للإسلام دفعة جديدة بها ألف زعهاء الجهاد من ترات ديني وأدبي صحح الكثير من الأخطاء وقضي على السدع والخرافات التي سادت عادات النّاس وسلوكهم في هذه المجتمعات، مل وأنهت الوثنية التي كانت تخيم على المنطقة بأسرها، وبددت الطلام، وأشرق نور الإسلام في عابات وشواطىء الأطلس، ناهيك عن أن هذه الدولة كانت تجربة رائدة وقدوة في المنطقة اقتفي آثارها كثير من الحركمات الإسلامية في المناطق المجاورة لها شرقها وغربا، وخلف دعاتها تراثا علميا لكثير من جوانب المعرفة الإسلامية، وفي السياسة والتاريخ، والطب، والعلوم والآداب فكان هذا فتحا جديدا لهذا الجانب من التشريع الاسلامي في هذه النطقة (١٨٤).

وقد ظهر أثر الإسلام بعد انتشار حركة الجهاد في جعل القرابة الدموية من ناحية الأب بدلا من الأم في تلك المجتمعات، وبعد اعتناق الإسلام بدأ النظام القبلي في النفت تدريجيا فساعد ذلك على التآخى بين القبائل في دولة واحدة بعد حروب دموية قبلية طويلة المدى، وقد أدى ذلك بدوره إلى ظهور الدول الأفريقية الإسلامية في

عتمعات غرب أفريقيا. كما ساعد الدين الإسلامي على الاستقرار النفسى، ومن إقبال الماس على أعيال الخير والقيام مأداء الواجبات التي يمليها عليهم الدين الإسلامي، والالتزام بأحكامه، وإقبال الناس على الكسب الحلال، وعارسة المهن الشريفة. كها كان الأفكار الشيخ في تحرير المسلمين آثارها في ذيرع الأفكار الإسلامية عن إلغاء الرق والذي كان منتشراً في معظم أجزاء المنطقة منذ القرن السادس عشر وكان يارس بشكل منظم من حانب دول أورية كثيرة، وكان حديث الشيخ عثمان عن هذه الموصوعات مسا في حماية القوى البشرية وصونها والحفاظ على أرواح المسلمين وتحريرهم من عصر المبوية والرق والظلام (۱۹۸۰).

خامسا:

لقد ظهر من مؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله والشيخ محمد بلو أنها قد تنوعت، وشملت كافة مرافق الحياة من ديبية وسياسية واجتماعية، كما تطرق الشيخ إلى الحديث عن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ودعا الناس إلى التحلي بالقيم والأخلاق الفاضلة، ولم تقتصر مواعظه وتعاليمه للرجال فقط، بل اتجه بفكره إلى تحرير المرأة وطالب بتحريرها ، كما طالب بعدم اللجوء إلى القسوة في معـاملتها ، ونادي بضرورة تعليمها حتى تعرف أمور ديبها ودنياها ، وحث الناس على التمسك بالدين ، وكانت هذه المؤلفات دعوة صادقة نحو تحرير المرأة من القيود ، وإعطائها حقها لتيارس دورها في المجتمع . وظهرت آثار مؤلفات الشيخ عثمان في العادات والتقاليد التي سادت المجتمع النيجيري في القرن التاسع عشر حيث عادت احتفالات المسلمين بالأعياد الإسلامية مثل العيدين ومولد النبي صلى الله عليه وسلم، وصارت عادات المهور والزواج تتم على الطريقة الإسلامية وعلى مذهب الإمام مالك ، ويقول على أبو بكر أن التقاليد لا تختلف كثيرا عما يدور في مصر ، وأن الزوج يستحى من والد زوجته ووالدتها ويحترمها إلى حد كبير ، وتستحى الزوجة أيضا من والد زوجها ووالدته ، ومن العادات المرغية أن الزوجة لا يمكن أن تدّعو زوجها باسمه أو اسم والده أو والدته تخاطبه بقول " مالم " وهي مأخوذة من الكلمة العربية و معناها : يا أيها المعلم . وهنا يظهر الدين الإسلامي والثقافة العربية . (١٨٦)

سادسا:

لقد ساعدت مؤلفات الشيخ عثيان وزعياء الجهاد في القرن التاسع عشر على نشر الأفكار المهدية ، حيث طهرت مؤلفاته العديدة في هذا المحال لدرجة أن أتساعه اعتقدوا أنه المهدي المنتظر ، واضطر إلى نفي نفس الفكرة عن نفسه في كتبابه " تحذير الإخوان " وقال : اعلموا يا إخواني بأنني لست المدى ولا أدعى المهدية " ١١١١ كر إذا كان الشيخ عثمان قد نفي عن نفسه هذه الفكرة إلا أنها أثرت في عقول الساس، وانتشرت هذه الأفكار في المناطق المجاورة، وكانت سببا في ظهور الحركات المهدية سواء في سودان وادى النيل مثل محمد أحمد المهدى، أو في المناطق الغربية لدولة سوكوتو في حركة أحمد ولوبو، وحركة الحاج عمر الفوتي التكروري. كما أدت أفكار الشيخ عثالًا إلى قيام محمد أحمد المهدي باستخدام أفكار الشيخ عثمان كوسيلة للدعاية لحركته، كها استغلها للدعوة لنجاح هذه الحركة، والدليل على ذلك أن الشعب النيجري في الإمارات الشرقية وفي حوض بحرة تشاد قيد تعاطف مع هيذه الحركة وأيدها، وظهر الأثر الكبير لمؤلفات الشيخ عثمان وأخيه عبدالله عن المهدية إلى قيام أحد أحفادهما وهو الشيخ حيات بن سعيد بتبني هذه الأفكار المهدية، وانتقاله إلى إصارة ادماوا، ومطالبته خليفة سوكوتو بالانضام إلى هذه الحركة تلبية لآراء الشيخ عثمان، والحقيقة أن المهدية في السودان كانت تعبيرا عن ما يدور في عقول الناس نتيحة أفكار الشيخ عثهان. كما كانت هذه المؤلفات سببا في تقبل الناس خذه الأفكار وانضهامهم إلى تلك الحركة المهدية سواء في سودان وادى النيل أو في منطقة ما سينا أو في منطقة موتاتور وبلاد السنغال. وهـ ذا يدل على أن أفكار الشيخ عثيان وزعياء الجهاد في دولة سوكوتو قد تعدت حدودها الإقليمية وانتشرت في كل سودان وادى النيل والسودان الغربي كله(١٨٨). حيث كان من بين المهاجرين من إقليم النيجر وبحيرة تشاد رجل يدعى عبدالله بن ادم الذي استقربين قبيلة التعايشة، وهو الذي التقي بمحمد أحمد المهدي ونبهه إلى أنمه المهدى المنتظر، وبعد هذه المواقعة أعلن عمد أحمد الجهاد والمهدية في سودان وادي النيل (١١٩١).

وباختصار كنان التراث الحضاري في نيحيريا في القرن التاسع عشر استجابة الميئة التي نشأت فيها حركة الجهداد الإسلامي الكبرى في أوائل القرن التاسع عشر



بزعامة الشيخ عثمان، كما كانت تعبيرا عن كل الحقائق التي يتطلبها المجتمع حسبها يستجد من أحداث وتغيرات، وكانت أيضا ردا على ما ظهر من بدع وشبهات حول الإسلام فكانت وبحق تصحيحا لمفاهيم الدين الحنيف، وترسيخا للأسس الإسلامية في تلك المناطق من القارة الأفريقية



الحوامش

(١) كانت قبائل سو سليم ونو هدلال من القبائل العربية المشهورة في اجنزيرة العربية في أيام الحاهلية، وفي صدر الإسلام، وتحدثت كنت التاريح والسيرة وأهاضت عن هذه القبائل وعن ديرها في شر الدعوة الإسلامية، وكان بو صليم بسكود منطقة بالقرب من المدينة المتروة، أما القرامطة عسدما تعلق المائلة المتروة، أما القرامطة عسدما تعلوا علم أصمار الشام، وصلورا غم حسدا في المحرين وعهاد ولكن بعد استيلاه الدولة الفاطمية على مصر والشام، داست غم دولة القرامطة في المحرين، وقاموا بقل التيليدة الدولة الفاطمية على مصر والشام، داست غم دولة القرامطة في المحرين، وقاموا بقل إيان منهم ولما تقلع المصر ساديس في أمريقيا الخطبة للمناطمين أرسل إليه المتصر المفاطمي من مصر، كان رده شديدا، فأخذ الحاكم العاطمي في تشجيع قبائل بني هلال ويني صليم للي موقة من على الموتب وقبائل من عملال للي عرب صليم للي أردها أكثر من أربعيائة ألف، فانتقل بنو سليم للي موقة بيا تحرت قبائل سو ملال للي عرب برقة، واستقرت في طرابلس، واجتازت بطور منهم إلى المعرب، وأنسابت في شهال أمريقيا، ودخلت في حروب متصلة مع حكان هذه المناطق، ويعد فرة دابت بين مكامها ودخلت في حروب متصلة مع حكان هذه المناطق، ويعد فرة دابت بين مكامها والتاريح الجائزة النظما أمن التاريح الخياما أن التاريح الخياما والتاريح الجائزة المناطق النظم أن خلائل أن تكاما في التاريح الجائزة المناطق، ويعد فرة كابن بين مكامها والتاريح الجائزة الكياما أن التاريح الجاما أن التاريح الجاما أن التاريح الجاما أن التاريح الخيام أن التاريح الجائزة الكياما أن التاريح الكيام أن التاريح الخيام المناطق، ويعد فرة عائزة علياء المناطق، ويعد فرقة المناس أنها أن التاريح الجامرة والتاريح الجائزة الكيام أن التاريح الجائزة الكيام أن التاريح الجائزة على المناطق، ويعد فرقة دائزة الكيام أن التاريخ المناطق، ويعد فرقة دائزة المناسق، المناسقة عليه المناسقة على التاريح الجائزة الكيام المناسقة عليه المناسقة عليا المناسقة عليا المناسقة على التاريخ الكيام المناسقة على المناسقة عليها المناسقة على المناسقة على التاريخ المناسقة على المناسقة عل

الثالث. (٢) يطلق اسم السودان على كل ملاد السود في هذا الحزام المعتد في قلب الفارة الأمريقية من الغرب إلى الشرق ، ثم اقتصر هداما الاسم على المنطقسة شده الصحراوية التي انتشر عيها المدين

الإسلامي وعرفت باسم غرب أفريقيا ، وكيا يقبول الاصطخرى • ويلاد السودان بلدان عريقة. وليست هم بنوية ولا بزنج ، ولا بحبشة ، ولا من البحة ، إلا أنهم جس عل حدة أشد سواداً من الجميم وأصفى »

الأصطخرى ، أبو اسحق ابراهيم بن عمد الاصطحرى . ملك المالك ، القاهرة ١٩٦١ م ، ص ٣٤ .

(٣) هوبِيرديشان المديانات في أهريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، القساهرة ١٩٥٦، ص ١٣٦.

(٤) حسن أحمد محمود . قيام دولة المرابطين ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٣٥ .

(ه) شوقي الجلمل : الحضارة الإسلامية العربية في عرب أفريقيا ودور المغرب فيها ، مجلة المناهل ،
 العدد السابع ، الرباط ، للغرب ، يونيه ١٩٧٦ ، ص ١٢٧٧



.....<u>Låla</u>

- (٦) اس بطوطة ، أمو عبدالله : تحمة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار ص ٦٩١ .
- (٧) يعتبر التبنيخ المفيل من علياه القرن الحامس عشر المبلادي من أهل تلمسان، وتربي في توات في الصحواء ، وأحد عن الإمام الشمالي ، وأصبح القدوة الصمالية وجات أرحاء السودان الغربي ينشر العلم ويدعو إلى الله ويحاهد بلسانه وقلمه ، ويصر الأمة بديها شعبا وحكاما ، وكان عيورا على الإصلاح ، شغوفا بالسنة الشريفة وألف كثيرا من الكتب التي أضاءت الحياة العلمية في قلب السودان ، وكان لها أثرها في عهده ، وفي الأجيال من معده .
- المنطمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : أوصاع الثقافة العربية الإسلامية في نيجيريا ـ تقوير وفد المطمة في ١٥ يوبيه ١٩٨٣ ، ص ١٢ .
- Aptys. J. F. and M. Crowder, History of West Africa., vol. II. p. 190 (A)
- (٩) عبدالله عبدالرراق ابراهيم ، الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجيريا ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص
 - (١٠) انظر خريطة هذه الإمارات شكل رقم (١).
 - (١١) عبدالله بن فودي تربين الورقات ، ص ١٩ .
- (١٣) حسن عبسى عبدالطاهر . المدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا وقيام دولة الفولاتي . الرياضي
 ١٩٨١ . ص ١٩٢٦ .
 - (١٣) محمد بلو . إنفاق الميسور في تاريخ بلاد التكرور ، طبع القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٥٧ .
- Martin, B.G.: Muslim Brotherhoods in 19th Ceptury Alnea, London 1976, P. 13 (18)
 - (١٥) المظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مرجع سابق، ص ١٤.
 - (١٦) محمد بلو: مرجع نسابق، ص ٢٥_٧٧.
 - (١٧) عبدالله بن فودى: تزيين الورقات، ص ٢٧.
 - (۱۸) محمد بلو ، مرجع سابق، ص ص ۹۶_۹۵.
 - (١٩) عد الله س فودي : تزيين الورقات ، ص ٢٨.
- (٢٠) عثمان سيد أحمد اسباعيل حركت الشيخ عثمان من محمد من فودي، وحمد أحمد بن عبد المهدى والدارهم، مجلة دواسات أفريقية بالخرطوم، العد دالشان، ابريل ١٩٨٦ من ٢٥٥ من ٥٣.
 - Adeleye, R.N. Power and Diplomacy in Northern Nigerus, 1804-1906, pp. 60-65 (Y1)
 - (٢٢) حسن عيسي عبد الظاهر: مرجع سأبق، ص ١٥٠
 - Kr. Zerbo, Jmeph Histoine de l' Alrique Nois, p. 361.
 - Panikkai, K. Mailbu, The Serpent and the Crescent, p. 175 (YE)





(۲۵) محمد بلواتماق الميسور ، ص ۱۰۵

Last Murray. The Sokoto Caliphate, London 1967. p. 46. (Y3)

(٧٧) انظر وثيقة أهل السودان للشيخ عثمان من فودي التي نشرها وحققها يشار (١Bn:un السودان للشيخ عثمان من المسلم (١٨٠٥). و المسلم المسلم المسلم المسلم المسلم (١٨٥٠)

Trimingham J.S. History of Islam in West Minca, p. 22. (YA)

(٢٩) عند الرحمن ركى الإسلام والمسلمون في عرب أفريقياء القاهرة (مدون) ص ٩٢.

(٣٠) انطر الخريطة شكل رقم (٢).

- Webster, J.B. The Revolutionary Years, West Africa, value (2000, p.8. (27.1)
- Abdulla Smith. The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of (PY). Signal, No.2, 1961, P. 2.

Meek C.R. The Northern. Enbes of Nigeria, Vol. 1 p. 100. (YY)

(٣٤) عبد الله عبد الرواق ابراهيم * مرجع سابق ، ص ٥٥.

(٣٥) السر سيد أحمد العراقي. نطام الحكم في الخلافة الصكتية ، الخرطوم ١٩٨٣ ، ص ١٢.

Lage, J.D. A History of West Africa p. 150 (PT)

Smaldone J.P. Warrare in the soluto Caliphate. London 1960,p.23 (YV)

Hiskett M. Material relating to the State of Learning airring the before their (YA). Johan B.S.O.A.S.XIX. 3 (1957), PP. 550 - 578.

- (٣٩) سمير التابعي . عنهان من صودى وسالة ماجستير عير مشورة بمعهـ المحوث والـدواسات الأمريقية ، حاممة القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٩٠٠ .
 - (٤٠) حس عيسي عدالطاهر: مرجم سابق، ص ٢٠٦ .
- (٤١) قام البرومسير عثمان سيد أحمد آليلي بجمع غطوطات الشيخ عثمان وغيره من علياه بيجبريا في قهرست المخطوطات المويية .. مشروع بحث تباريخ شيال نيحيريا "وبشرته دار جاممة الحرطوم ، وهو من أهم الوثائق التي اعتمدنا عليها عند دراسة مؤلمات زعياه الحركة المولائية .
 - (٤٢) عثمان بن مودي. حص الاعهام من جيوش الاوهام (مخطوط) ص ٢.٢
- (٤٣) عثبان بن فودى: إحياه السنة و إخماد البدعة، تحقيق لجمة بالأزهر الشريف قبامت بطبعته في عام ١٩٦٢ بالقاهرة
- (٤٤) انظر تضاصيل إحياء السنة في هذا الكتباب للشبيح عثمان بن مودى حيث اللغة العربية السهلة والأسلوب الواصح السيط والتعصيلات السهلة والاقتصاص من السنة الشريفة

umummadålale

ومن القرآن الكريم، وهمو لازال من المخطوطات الهامة في حامعة ابدان بنيحيريها وغم طباعة على نعقة الأزهر في القاهرة عام ١٩٦٧.

- (٤٥) سمير التامعي: مرحم سابق، ص١٦١ وأيضا المخطوط ص٨٥.
- (٤٦) عناد بن فودى: نَجّم الاخوان ويقع في ٩٥ صفحة في سوكوتو سجل رقم (١) مظروف رقم(١).
 - (٤٧) مخطوط بجامعة اندان نيجيريا ويحتوي على أربعين صفحة ، سجل (٢) مطروف (٢) .
- (٤٨) طبع هذا الكتباب بالقباهرة عبام ١٩٥٩ ضمن كتاب حجبة كافية وأداثة شبافية فيها ورد من نصوص أثمنة المذاهب الأربعة ، نشره مصطفى البابي الحلبي وموجود في دار الكتب المصرية تحت رقم ٢٩٥٤٠ ، وأيضا في سمير التامعي : مرجم سابق ، ص ٢٦٢
 - (٤٩) يقع المخطوط في ٣١ صفحة ضمن سجل (٢) المطروف (٢) .
 - (٥٠) عبد الرخن زكي: الإسلام والمسلمون في غرب أفريقيا ، ح ٢ ، ص ١٦٩.
- (٥١) سمير التابعي : مرحم سابق ، ص ١٩٨ . والكتباب ضَمن مجموعة كنسويل ص ص ١٦٨ ــ ١٧٠ سجل رقم (٥) مطروف (١٤) .
- (٥٢) يقع كتاب شمس الاحوان في ٥٠ صفحة في السجل رقم (٨٨) المظروف الثالث حسب كتاب القهرست للروفسر عثان سد أحمد .
 - (٥٢) نشر هذا المخطوط في مجلة الدراسات الشرقية ملندن

Hiskett, M. Kitab Al Parq by Uthman Dan Fodio,

- B S.O A.S , vol XXII , 23 , 1960 , pp 449 479
 - (46) على ابو بكر, مرجع سابق ص ٢٩٩ وأيضا سمير التابعي: مرجع سابق ص ٢٠٦
 (٥٥) المخطط ضمى مجموعة كتسويل سجل رقم (٤) مظروف رقم (٥).
 - (٥٦) على ابو بكر : مرجع سابق ، ص ٢٥٣ ،
- (۵۷) قام البروفسير عنهان سيد أحمد البيل بجمع كل هذه المقالات وصنفها حسب أماكن تواجدها وحسب اسم المؤلف في كتابه « فهرست المخطوطات العربية » ص ص ٤٤.٥٣ .
 - (٥٨) سمير التابعي: مرحم سابق ، ص ١٩٩ .
 - (٩٩) يقع المخطوط في ١٤ صفحة ضمن سجل وقم (٧١) مظروف (١) حسب فهرست المخطوطات العربية .
 - (٦٠) يقم هذا المخطوط في ١٨ صفحة تحت سجل ٦٥ مظروف ١١ حسب المهرست .
 - (٦١) هذا المخطوط ضمن مجموعة كسديل سجل ٦ ملف ١٨ ص ص ٢٧_٢٧
 - (٦٢) يقم هذا المخطوط في ٢٤ صفحة ضمن سجل ١ مطروف ١ .
 - (٦٣) وهذا المخطوط ٢٨ صفحة وشر ق راريا ويوجد في السجل ١٣٢ مظروف (٧) .

- (٦٤) يقع المخطوط في ٢٨ صفحة ، سحل رقم (٣) مظروف ٢٠٥ .
 - (10) يقم المخطوط صمن مجموعة كنسليل سحل ٦ مظروف ٢٠ .
- (٦٦) نشر هذه الوثيقة وحققها حس عيسى عبدالظاهر في حولية كلية الشريعة والدرامسات الإسلامية، بجامعة قطر، العدد الثالث عام ١٩٨٤ هر هي ٧١١ ـ ٢٠١.
- (١٧) ويوجد هذا المحطوط صمن مجموعة الأستاذ المروسير محمد أحمد الحاج سجل ٤ مظروف ٣٧
 - (٦٨) يقم هذا المخطوط في ٢٢ صفحة سجل ٨ مظروف ٨
- (٦٩) تنسَّب الطريقة القادرية إلى الشيخ عبدالقادر الجيلاني الذي ولد في بغداد عام ١١١٦ م واتَّمه إلى التصوف ، وبرع في الوعظ حتى لقب بالقطب الجيالاي ، وأسس رباطا له في مداد ، وألف الكثير من الكتب في التصوف وفي شرح طريقته ومنها " الفتح الرباني والفيص الرحماني " و وتوح الغيب ١ و ٩ الغيوضات الربائية ١ ، وكنان الشيخ عدالقنادر كريم الحلق ، عنال الهمة، رحيهارحب الصدر ، محاب الدعوة ، سريم الدمعة دائم الدكر طويل الفكر ، رقيق القلب دائم البشر ، أبعد الناس عن الفحش ، شديد البأس اذا انتهكت محارم الله عز وجل ولا يغصب لنفسه ، ولا ينتصر لغير ربه ، وقد وصفه ابن تيمية بأنه كثير الكرامات ومن أحلها إحياء موات الشوس بالإيال ، وتجديد نشاط القلوب بمعرفة الله تعالى . ويقول عنه الشيخ عمر الكيساني أن محالسه لم تخلو عن يسلم من اليهبود والتصاري ولا عن يتوب من قطاع الطريق وقاتل النفس وغير ذلك من المصاة ولا عن يرحم عن معتقد سيء وقد انتشرت هذه الطريقة في شيال أفريقيا وانتقلت إلى أغاديس في الصحراء ، وآمن بها الشيخ على الكتي الدي صار قطبا لهذه الطريقة الصوفية ونقل الطريقة إلى مطقة النيجر ألفقيه محمد الأنصاري، وبرز الشيخ غتار الكنتي (١٨١١ ١٨١١) الذي صارت له مكانة عالية بير أتباع الطريقة وعدما ظهر الشيخ عثهال بن فودي اهتم بالطريقة الخلواتية ، لكنه عاد سرعة وغسك بالطريقة القادرية من خلال محموعة من الأحلام التي رآها وهو في سن السادسة والشلاثين (١٧٨٩) وفي سن الأربعين (١٧٩٤) ومرة شالشة في عنام (١٨٠٤) عندمنا أعلى حهاده ضد حكام الموساء الطر "حسن عيسي عبدالظاهر ، الدعوة الإسلامية في غرب أفريقياء ص ٣١٨_ ص ٣٣٢.
 - (٧٠) عثمان من فودى : ولما ملحت في الذكر والورد * وهو كتاب نشرته لجنة النشر بورارة العارف بنياحر يا الشيالية صمر سلسلة ضمت كتاب «أصول الولاية » . و * هداية الطلاب » .
 - (٧١) تقع هده المقالة في ١٢ صفحة صمن مجموعة كتسديل سجل (٥) مطروف (٨)
 - (٧٢) هذا المخطوط يقم في ٦٤ صفحة ضمر سحل ٢ مظروف ٢.
 - (٧٢) حسن عيسي عبدالظاهر: الدعوة الإسلامية ص ٢١١.
 - Lewis M. Islam in Tropical Aprica pp. 425 427 (VE)



(٧٥) استنهد النبيح في تلك الأمور سالسيوطي في كتابه ' العرف الدوردي في أحمار المهدي ' وأيصا مامن عساكر في تاريجه وابن ماجة والقرطمي في الشكرة وأيصا امن كتير

(٧٦) مثل الشبيح هذا عن الشعران في لسواقع الأمواد في طقيات الأحيياد في تبرحمة حسس العراقي

(٧٧) عنهان بن فودى السأ الهادي إلى أحوال الإنام للهدي عطوط من ٦ صفحات سحل (٥) مظروف (٧)

(٧٨) محطوط من ست صفحات في سجل (٩) مطروف (١) صمن تصيف الفهرست
 (٩٩) على أنو بكر . مرحم سايق ، ٣٥٣ .

(۸۰) محبد بلو، اتفاق المسور، ص ۱۰۵

Adeleve R V Op Cir P 106

(A1)

(٨٣) انظر حطاب دفتر صادر رقم (٥) الإماوات بدار المؤثائق المركزية بالحرطوم في ٧ رمصان

١٣٠٢ من المهندي إلى التبيخ حيات بن سعيند يقيد فينه أننه قد عينته نائسا عنه في دولية سوكونو

(٨٣) حسن أحمد محمود * الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١ ص ٢٩٤

Dubois I - Tom boucton the Misterious Page 1899 P 155

(AE)

(٨٥) علي أنو بكر - مرجع سانق ، ص . ٣٣

(٨٦) أشار معص المؤرخير أن النبيع عنهاد من صودي قند دهمت مع استناده حريل من عصر لادا، فريصة الحمح وأمه تأثر مالله هما الوهابي وعاد لمستره في عرب أفريميا، واخفيقة ان التسمع عنهان لم يقم مأذاه فريصة الحمح طوال حياته وكانت من الأميات التي يرعب في تحقيقها حسب هذه القصدة.

(٨٧) قصيدة للشيح عنهاد بن مودي من ست صفحات سحل ٨ مطروف د

(٨٨) عمد بلو اتفاق المسور، ص ٢٠٢

(٨٩) عدالله بن فودي ' تزيين الورقات ص ص ٤٥_٤٣ .

(٩٠) وهي قصيدة من تسع صفحات سحل ٢ مطروف؟

(٩١) قصيلة من صفحتين سحل ٦ مطروف ٦

(٩٢) قصيدة من ١٥ صفحة سحل ١١٦ مطروف ٤

ши(ХАХ)ше

- (۹۳) فصيده من 2 صفحات منحل ٧ مطبوف ٦
- (٩٤) انظر أماكن هذه المصائدي عنهاد سداحمله فهرست المحقوقات العربية ، ص صر ١٠٠٠ .
 - (٩٥) حس عسى عدالظاهر مرجع سابق، ص ٢٩١
 - (٩٦) صدالله بي فودي الداع السوح، ص٠٨٠
- (٩٧) عمر احمد سعد برس الووفات بن السارح والأدب للشبح عبدالله بي فودي، عملة دُراسات اور بعيه ، الخوطوم ، العدد الأول، اور ول ١٩٨٥ من ١٩٨٦
 - (۹۸)علی آمونکر مرجع ساس ،ص ۲۱۶
 - (٩٩) حسن عسى عبد الطاهر الترجع سابق ص ٢٩٤
- (۱۰۰) على الوبكتر مرحم سابق، ص ٣٦٥ والكناف عظيوط وبوجد سنحة منه في مكنية الحاج الراهيم بمدينه عويدي شهال بتحريا .
- (۱۰۱) بعمر كتاب "صماء الناويل" الكتاب البوجية الذي شع من مديَّفات الشبح عمدالله من فودي حمد طم في الفاهرة (مطبعة الاستقامة) في عام ۱۹۱۱
- (١٠٢) بوجد هـ داللَّ قطوط في عموعة منحت جين سحل (٦) مطووف ٥٢ من في في ١٤٠٩ يـ. ١٢٢٨
 - (١٠٣) يوحد المحطوط في مجموعة كسديل سحل ٣ مطريف ٣٠ ص ص ص ٣٠٤ ـ ٣٠٤
 - (۱۰٤) حس عسى عبدالطاهر المرجع سابق، ص ٢٩٦.
 - (١٠٥) بوحد المحطوط في عموعة كسديل سحل ٧ مطروف ٣٢ ص ص ٧ ـ ٥٠
 - (١٠٦) حس عيسي عبدالطاهر (مرجع سابق ، في ٢٩٧
 - (١٠٧) يوحد المحطوط في عموعة عمد احد احاج ، سحل ٢ مطوف ٢٨ ، ص ص ٢٤ ـ ٣٢ .
- (١٠٨) يوحيد المحطوط في عصوعة منحف حس سحل ٣ مطروف ٢٥، وقيد حققه وتبوحه شيحو ياموس ماحستير بخامعة احمديل وضع في وارية في عام١٩٥٦ .
- (١٠٩) الطر تفاصيل عن امناكن هنده المطوعات وعدد صفحاته، وارف منحلاته، في مهنيست. المحطوطات العربية، صن ص ١٩٣٦،
 - (١١٠)حس عسى عدّالطهر " مرّجع سني ، ص ٢٩٩
 - (١١١) بوحد المحقوط صمل سحل (٦٥) مطروف (١٠)
 - (١١٢) المحطوط من تهاد صفحات صمن سمحل (٢٥) مصورف (١)
- (١١٣) صُمَّ الْمَحْمُوفِ فِي زار عدد ١٩٥٨ وهو صيب محسوعة أحد احيح سحل (٩) فصروف (د))

.....<u>£ål.ale</u>

(۱۱٤) برحد المحفوط في عمومه صحف حس سحل (۱) مطروف (٤) ص ص ١١٧ ــ ١٧٥ وفد. فام فسكت بسره ويرجمه في ادادان عام ١٩٦٣

(۱۱۵) عقد مؤتمر عدمي بتخامعه سيكوبو سنجر بن في مستحث عام ۱۹۷۶ ويفده السند/ عمر احمد محمد بنجب عن اصنواه على بريس اليورشات" مه بسر حروا من السلوامية في محله الموكس الاسلامي الاي بقي باخرضوم العلدة الايل ابريا (۱۹۸۵ ص. م. ۱۵۳ س. ۱۹۳ م.

Fazon at Waresu by SEA, Al Haji Research Masazine University of Badan 1965, vol. Ep. 30 (3-3-7)

(١١٧)عمر أحمد سعيد مرجع سابق، ص ١٦١

(١١٨) الطر تزيين الوزقات بمتّحف حس سحل (١) مطروف (٤) عن ص ١١٣ ــ ١٧٥

(١١٩) على أنو تكر . مرجع سابق ، ص ٣٣١

(١٢٠) الكوانج اي العاسل والنوارج الطفر الذي يمر من حيه الشيال والسوامح الطفر الذي ممر من حية اليمين ، والقارح الفياما او أمر الله

(۱۲۷) المحصّره يقم في ۱۶۳ صفحة (سيحل ۱۰۰) مطروف (۱) خفس وسرحم، سيحر با موسى . ضم رازين ۱۹۵۱ منحستار بجمعة اخلاما

(١٣٧) صبح هذا الكتاب في القناهرة منصابع الشعب بالدهرة في عام ١٩٦٤ وفسند حققه محموعه من العمرة تحت التراف وراوة الإوقدة وسدل الإيف

(۱۲۳)على الولكرا مرجع سابق، ص ۲۸۵

(١٧٤) حسن عيسي عبدالصفر، مرجه سبق، ص ٣٠٤

(۱۲۵)على بوبكر مرجع سبق، ص ۲۸۳

(١٧٦) يقع هد المعطره في ست رستين صفحه سحل (١٠) مطروف (١٠)

(١٧٧) يقع لكناب ق ١٥٦ صفحة سحو (١١) مطروف (٤, ٥, ٦, ٧)

(۱۲۸) محصوط من ۲۸ صفحة سبحل (۲۲) مصروف (۷)

(۱۲۹) يقع محضوط ق ۲۲ صفحة منحل (۱۲) مصوف (۲. ٣. ٤) (۱۲۰) محضوط من ۲۶ صفحة منحل (۲۲) مضوف (۵. ۲)

(۱۳۱) محضوط مر ۲۲ صفیحة سبح (۸۲) مطابق (۲).

(١٣٢) محصوط صس محسومة كسديل سحل (٤) مطورف (٢)

(١٣٢) عضوط بمحسوعة متحف حس سحا (١) مصرف (١٦)

(١٣٤) خصوط من ١٦ صنيعة سيحل (٢٣) مطروف (٩)

(۱۳۵) عصرص س ۲ صفحات سعد (۸۲) مطرف (١)

(١٣٦) وزد حسن عيسى عند لصُغر حصرا هذه أنولمنت في كتاب - الدعسرة الاسلامات في ص ٢٠١٤-٣٠٧ وإيضا عترق سيد العدق الفيوست فد الص ١٤٤ ـ ٧٣

- (۱۳۷) تخطوط من ۱۸ صفحه سحل (۲۷) مطروف (۳) (۱۳۵) تخطوط من ۱۵۲ صفحه منحل (۱۰) مطروف (۳، ۵، ۵، ۵) (۱۳۹) تحمد بلو اتفاق المسور، صن ۲۰۰. (۱۵۰) فصدة من صفحه واحده سحل (۲۰) مظورف (۱۱)
 - (۱۲۱) فصنده من ۳ صفحه واحده شخل (۱۲) مطروف (۸). (۱٤۱) فصنده من ۳ صفحات، سحل (۱۲) مطروف (۸).
 - (۱۲۲) فصنده من سع صفحات سحل (۲۲) مظروف(۹) (۱۲۳) قصنده من صفحت سجل (۱) مطروف (۱۰)
 - (۱۶۲) فصناه می سب صفحات سجار (۱۲) مطروف(۱)
 - (۱۲۵) فصنده من صفحه واحده سحا (۱۲) مطرف (۱).
 - (١٤٦) العصده بهم في سحل (٨٣) مظروف (٤).
 - (۱٤۷) بهسده می ۱۰۲ صفحة سحا (۹۵) مطروف (۷)
 - (١٤٨) قصيده من ٤ صفحات سجل (١٩) مظروف (٤)
 - (١٤٩) بصدة من ١٠ صفحات سحل (٦٨) مطروف (٩).
 - ر ۱۵۰) قصده من صفحة واحدة سحل (۸۸) مطروف (۲).
 - (۱۵۱) قصیده سر ۱۱ صفحة سجل (۱۹) مطروف (۳).
 - (۱۵۲) قصيده من صفحتين سحل (۲۲) مطروف (٤).
 - (١٥٣) قصدة في محموعة كنسديا سحا (٥) مطوف (٦).
 - (١٥٤) قصيدة من ٤ صفحات سحل (٨٩) مظروف (٥).
 - (۱۵۵) فصيده من صفحتين سنحل (۸۳) مطروف (۱).
 - (١٥٦) قصيلة من صفحة واحدة سحل (١١) مظروف (١)
 - (١٥٧) قصيدة من صفحة واحدة سحل (١٢٧) مطروف (٦).
 - (۱۵۸) حس عیسی عبدالطاهر مرجم سابق، ص ۳۰۸
 - (۱۵۹) يقع الكتاب في ۲۸ صفحة سحل (٤) مظرو ف (٨).
 - (١٦٠) قصيدة من ست صفحات سجل (٣٣) مطروف (٦).
 - (۱۲۱) قصیدة می ست صفحات سحل (۳۳) مطروف (۵). (۱۲۲) قصیدة می ۱۱ صفحة سحا (۳۳) مطروف (۱۰).
 - (١٦٣) تصدة مر ١١ صعحة (١١) مطروف (١).
 - (١٦٤) مقال من و صفحات سحل (١١٠) مظروف (١)
 - (١٦٥) مقال من ١٢ صفحة سحل (٤٢) مطروف (٥).
- (١٦٦) تقع هذه القصائد في تبان صفحات سحل (٤٢) مطروف (٤).

(١٦٧) انظر مؤلمات هذا الأديب في فهرست للخطوطات العربية ص ص ٣٦٣٣.

(١٦٨) كتاب في ٢٤ صفحة سحل (١) مطروف (٥) يصكت ١٣٥٤هـ

(۱۲۹) کتاب من ۱۸ صفحة سجل (٤١) مظروب (٥).

(۱۷۰) کتاب من ۲۱ صفحة سحل (۱۲۲) مظروف (۹).

(١٧١) انظر مولفاته في مهرست المحطوطات العربية ، ص ص ١٣-٦٣.

(١٧٢) المنطمة العربية للتربية والعلوم، مرحم سابق، ص ١٥٠.

(١٧٣) نعيم قداح: حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أهريقيا العربية، القاهرة ١٩٥٧ ص

(١٧٤) محمد مصطفى الشعبيني: نيجبريا، الدولة والمجتمع، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٧٨.

(۱۷۵) على أبو بكر: مرجع سابق، ص ص ١١٠ ـ ١٣١ . آ

Hiskett, M. The State of Learning, P. 577 (19%) Mournours, Abdo. Education in Africa, Lundon 1968, P. 23 (1997)

(١٧٨) السر سيد أحد العراقي: انتشار اللغة العربية محلة دراسات أفريقية ص ١١٣.

(١٧٩) عساس محمد جلال: التعليم الإسلامي في أفريقيا، مجلة الأزهر، الجزء السابع، السنة السامة والكلائون.

(۱۸۰) عبدالله عبدالرارق إبراهيم: مرحم سابق، ص ٢١٥

(١٨١) على أبو بكر: مرجع سابق، ص ١٩١.

(۱۸۲) لزيد من الدراسة على نظام الحكم الدي فرضه الشيخ عثمان انظر السر سيد أحمد العراقي : نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، مطبوعات كلية الدراسات العليا ، جامعة الخرطوم ، الطبعة الأولى ، الخرطوم ۱۹۸۳ .

(١٨٣) عبدالله عبدالرارق إيراهيم: مرجع سابق، ص ٢١٩.

(١٨٤) حسن عيسي عبدالظاهر: مرجع مابق، ص ١٥٥.

(١٨٥) نعيم قداح: مرجم سايق، ص ١٧٥ .

(١٨٦) على أنو بكر: مرجم سابق ، ص ١٥٣ وأيضا محمد مصطفى الشعبيني: مرجع سابق ص

(١٨٧) انظر المحطوط: مرجع سابق.

Martin, Z. Njeuma Adamawa and Mahdrin,

, Z. rejeuma Australiana and magnifestic

The Career of Hayatu But Said in Adamstwa 1878 - 1898, Journal of African History, vol. XII, 1, 1971, pp. 61 - 77

(١٨٩) مكى شبيكة . السودان عبر القرون، ص ٣٨٧.

HH (MY)

(NAA)



المسادر والراجع أولا: وثائق أصلية باللغة العربية:

- (١) مؤلمات الشيخ عثران بن فودي المحطوطة والمطوعة.
- (٢) مؤلمات الشيخ عبد الله بن فودى المحطوطة والمطبوعة.
- (٣) مؤلفات الشيح محمد بلو بن عثمان المخطوطة والمطوعة
- (3) فهرست المحقوطات المربية مشروع محث شمال نيحيريا ــ حامعة الحوظوم إعداد البروهـــير
 عشان سيد أحد اسياعيل ــ داريا يونيه ١٩٧٧ .

ثانيا . المراجع المريية

- (١) ابن خلدون ، (عبد الرحمن س محمد). العبر وديوان المتدأ والخبر ـ ببروت ١٩٦٧.
 - (٢) ابن الأثير ٬ كتاب الكامل في التاريح ، طبعة سروت ١٩٦٧
 - (٣) اس بطوطة : تحفة النظار في عرائب الأمصار وعجائب الأقطار ، بيروت ١٩٦٤ .
 - (٤) ابو إسحق ، ابراهيم بي محمد الاصطحري . ملك المالك ، القاهرة ١٩٦١ .
 - (٥) السر سيد أحمد العراقي: نظام الحكم في الخلافة الصكتية ، الخرطوم ١٩٨٣.
 - (٦) حسن أحمد محمود : _قيام دولة المرابطين ، القاهرة ١٩٥٧
 - ـ الإسلام والحضارة العربية في أفريقيا ، القاهرة ١٩٦١ (٧) عبد الرحن زكى : الإسلام والمسلمون في غرب أوريقيا ، القاهرة (د ت)
 - (A) عبد الله عبد الرازق . الإسلام والحضارة الإسلامية في نيجريا ، القاهرة ١٩٨٤ .
 - (٩) على أبو بكر: الثقافة العربية في سجريا ، تيحريا ١٩٧٢.
 - (١٠) محمد ملو من عثمان إيفاق الميسور في تاريح بلاد التكرور ، القاهرة ١٩٦٤
 - (١١) محمد مصطفى الشعيني . نيجيريا ، الدولة والمحتمع ، القاهرة ١٩٧٨ (١٢) مكى شبيكة : السودان عبر القرون ، بيروت ١٩٦٤
- (١٣) نعيم قداح: حضارة الإسلام وحضارة أوروبا في أفريقيا العربية، الحرائر ١٩٧٤.
- (١٤) هو بيرد يشان: الديامات في أفريقيا السوداء، ترجة أحد صادق حدى، القاهرة ١٩٥٦.

ثالثًا: الدوريات العربية :

(١) السر سيد أحمد المراقي : انتشار اللعة العربية في بلاد غربي أفريقينا عمر التاريخ، محلة دراسات أفريقية ، المعدد الأول، الخرطوم، أيريل ١٩٨٥

(٣) شموقي الحمل الخضارة الإسلامية العربية في غرب أفريقيا ودور المعرب فيها، محلة المناهل،
 العدد السابع، الرباط، المغرب، وتبه ١٩٧٦.

(٣) عثمان مسيداً أحد إسهاعيل. حوكنا الشيخ عثمان بن فودى ومحد أحمد ابن عبدالله المهدي و آثارهما، مجلة دراسات أو يقية، العدد الثاني، الخرطوم، أبريل ١٩٨٦.

(ع) حُسنَ عِسى عبدالطّاهر: صَّائل مهمة يُضاحِّ إلى معرفتُها أهلُ السودان "حوليدة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ـ قطر -جامعة قطر، العدد الثالث ١٩٨٤

 (a) عمر أحمد سعيد: تزين الورقات بين الثاريخ والأدب للشيخ عبدالله بن صودى ـ مجلة دراسات أفريقية، المند الأول، الخرطوم، أبريل ١٩٨٥.

 (٦) محمد جدالل عباس: التعليم الإسلامي في أفريقيا، عبلة الأزهر، الجزء السابع السنة السامة والثلاثون.

رايما: التقارير.:

(١) المنظمة السربية للتربية والثقافة والملوم، أوضاع الثقافة السربية الإسلامية في نيجيريا - تقرير وفد
 المنظمة في ١٥ سنه ١٨٣٢.

خامسا : الرسائل الجامعة :

(١) سمير محمد التابعي: عنهاد بن فودى، وسالة ماجستير غير منشورة بمعهد البحوث والدواسات الأفريقية، جامعة القاهرة ١٩٧٦.

سادسا : الراجم الأجنية:

- (1) Adeleye, R.A.: Power and Diplomacy to Northern Nagers, 1804-1906, London 1978
- (2) Aprys, J.F. and Michael Crowder, History of West Africa, vol. II, London 1978
- (3.) Dubors, F.: Tomboucton, the Mysterious, Paris, 1899.
- C4.) Fage, J.D. A History of West Africa, London 1972
- (5) Ki Zerbo, Joseph Histoire de l'Afrique Noire, Paris 1972
- (6) Last. Murray The Sokoto Calephate, London 1967
- (7) Lewis, M. Islam in Tropical Africa, London 1970



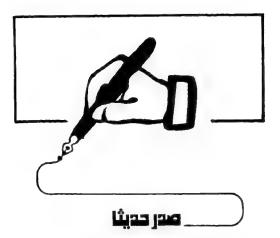
- (8) Martin B.G. Mirshin Brotherhoods in 19th Century Africa, London, 1967
- CO Falcel, C.K., The Northern Embes of Prigeria, vol. 1, London 1925
- (10) Smaldone J.P. Warfare in the Sokoto Caliphote, London 1960.
- (11) Transplant 3.5. History of Islam in West Africa, London 1970s.
- (L2) Webster J.B. The Revolutionary Years, West Africa, since 1800, London 1967

سامعا: الدوريات الأجنبية:

- (1) Abdulla South. The Islamic Revolution of the 19th Century, Journal of the Historical Society of Prigeria No.2, 1961.
- (2) Bour, Wathigat Ahl Al Sudan by Usman Din Fodio, Journal of African History, vol. II, 1961
- (3) Hiskett M. Maerials Relating to the Cowry Currency of the Western Sudan Land II. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. 29, 1-3, London 1966.
- (4 Hiskett, M. Kitab Al Farq by Cthusan Dan Fodio A Work on the Hube Eungdoms, B S O A 6 vol XXII, 23, 1960
- C5) Mohamed Ahmed Al Haj-Tazvin al Waraqat, Research Magazine, University of Ibadan, 1965
- 6 Martin Z. Njeuma. Adamawa, and Mahdisin, The Career of Hayani Ibn Said in Adamawa, 1878-1898, Journal of African History, vol. XII. 1, 1971.

.....<u>£ålale</u>





الابداع/ الابتكار في العلوم الاجتماعية



الإبداع / الابتكار في الملوم

الاجتماعية

عرض وتحليل د. محمود الذوادي*

« يعمل أستاذًا لعلم الاجتماع بجامعة تونس الأولى ـ تونس

أولا: فهرس الكتاب.

يتكون كتاب الإبداع / الإبتكار في العلوم الاجتهاعية من مقدمتين وستة أبواب وهي :

(۱) الإبداع العلمي وركدوه و (۲) من التخصص إلى التجزئة إلى تلاقع (۵۰) التخصصات و (۲) الجدوان المتداعية لعلوم رسمية و (٤) تداخل العلوم أو عملية التخصصات: الهامشيون المبدعون المبدع و (٥) صور لعلماء متالقحي الاختصاصات: الهامشيون المبدعون و (٦) ملتنى التالقح: أربعة أمثلة وتدور عاور الأبواب الستة حول الموامل التي تودي إلى الإبداع أو الابتكار والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتهاعية. لقد اختار المؤلفان لبحثها حول ظاهرة الإبداع تسعة تخصصات علمية من العلوم الاجتهاعية والمتمثلة في علوم السياسة والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والإثروبوطيا والفلسفة والمجتمرة بالإثرام وتراتبها للإبداع والإثروبوطيا والفلسفة للإيداع والاتحادة علم والمخراة اكثر في دراستها للإبداع والاتبارة وعلم التاريخ والارتبارة وعلم التالية: علم السياسة وعلم الاجتماعية على التخصصات التالية: علم السياسة وعلم الاجتماعية على التخصصات التالية: علم السياسة وعلم الاجتماع على التخصصات التالية: علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم التاريخ (ص ١٠).

إن مقولة الكتاب الرئيسية تتمثل في تأكيد المؤلفين على الملاقة الوثيقة في دنيا فكر ونظريات العلوم الاجتهاعية الحديثة بين ما سمياه بالهامشية للبدعة Samaginalitif من جهة والإبداع / الإبتكار imnovation من جهة ثانية. ويصياغة اخرى يرى

روبار باهر Patre بمات Robert Patre ورجان Matter Dogan أن الخلق والابتكار والإبداع والتجديد في فكر ونظريات العلوم الاجتهاعية الخدية اقترن اقترابا شديدا بعلهاء العلوم الاجتهاعية الخدية اقترن اقترابا شديدا بعلهاء العلوم الاجهاعية الذين تجاوزوا حدود تخصصات ما وراء الحدود، ويلخص المؤلفان في المقدمة مقولة كتابها هكذا "وكها يوحي بذلك عنوان هذا الكتاب ، فالفكرة الرئيسية التي سوف نقوم بشرحها تقول بأن الإبداع / الابتكار في العلوم الاحتهاعية يطهر غالبا التي سوف نقوم بشرحها تقول بأن الإبداع / الابتكار في العلوم الاحتهاعية يطهر غالبا السبب والمسبب في نفس الوقت لتجزئة متواصلة في العلوم الاجتهاعية إلى تخصصات فرعة ضيقة وإلى عملية تأليف جديدة أفقية لتلك التخصصات وذلك داخل ما شميعه بالميادين المتلاقحة "Lach domaines hybndes" (من ١١).

ونظرا الأحمية مصطلحي الهامشية umovation والأبدع / الابتكار umovation في متابعة نقاشات أفكار ودلالات وخلاصات أبواب وفصول وصفحات هذا الكتاب فإن صاحبي الكتاب يقدمان توضيحين رئيسين لها. فكلمة margo في اللغة اللاتينية تفيد الهامش. وهذا يعني بالنسبه للمختصين في العلوم الاجتماعية أن يكوبوا متواجدين على حدود تخصصاتهم ، أي في الطليعة ، فالتقدم العلمي يبرى الضوه في دواتر ليس لها نفس المركز ــ وهي ظاهرة يشهد بها تباريخ العلم ـحيث تصبح الحدود الجديدة مصدوا للحذاق في فكر ونظريات العلوم الاجتماعية . (ص١٠)

أما مصطلح الإبداع / الإنتكار movoration في العلوم الاجتهاعية فإنه ينظر إليه على أنه تقدم علمي / بحثي يقوم بمساهمة جوهرية في إثراء الرصيد المعرفي لأي تخصص من التخصصات . ((7) وهناك طرق متعلدة يتحقق بها الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتهاعية مثل طرح بعض الغووض الهامة وتحسين منهجية بعض النظريات أو الغوص في الكشف عن خيايا بعض البحوث القديمة المهملة . . . وهكذا فهناك أشكال غتلفة تودي إلى الإبداع / الابتكار وأن أهميتها يستحيل تحديدها . ومع ذلك فإن عمليات الإبداع / الابتكار في العلوم الاجتهاعية ليست ثورات علمية هميات هامة ورئيسية بالنسبة لمسيرة المشاريع العلمية في هذه العلوم (ص

m(**141)**m-

ثانيا . مقولة الكتاب:

إن مقولة هذا الكتناب تتلحص في أن ظاهرة الاتكار/ الإبداع في الفلوم الاجتماعية تأتي أساسا من تتلاقح هذه العلوم وليس من انعزاها عن بعضها البعض والإقواط في التخصص المتوقع . فالتظريات والمقاهيم والقوانين وأدوات مناهج البحث الشهيرة في العلوم الاجتماعية طلمًا تكون في نظر مؤلفي هذا الكتباب نتيجة لتضاعل وتلاقع بين تخصصات هذه العلوم . وعلى وجه التحديد ، فالتقدم العلمي الحاسم هو غالبا ما يكون حصيلة لدمج رؤيتي علمين مع بعصها البعض (ص ٣٥) . وبعارة أحرى ، فحروج عالم الاجتماع أو الاقتصاد أو النفس عن مجال تخصصه شيئا ما الإبتاع أو الاقتصاد أو النفس عن مجال تخصصه شيئا ما الإبتاك على الهامش بتخصصات أخرى محاورة يرشحه أكثر من غيره للمساهمة توصل المؤلفات إلى ما سمياه بمفارقة الكنافة كامومات والإنتكارية في دنيا الأفكار والمعارف في علوم الإنسان والمحتمع . ومن ثم التخصصات الفرعية و (eparadoxe de la densut والقائلة بأن التخصصات الفرعية و المستوى المعرفي / العلمي) ابتكارات وإبداعات أقل (ص ١٥). التخصصات الفرعية دالطريق أمام هؤلاء وهكذا فالوجود المكتف للعلماء في صلب تخصص ما يفتح الطريق أمام هؤلاء و ويدفعهم لكي يتجاوروا حدود تخصصاتهم إلى فروع معومة أخرى مجاورة في الهواهس.

لقد عروت بعض الأمم الحديثة تضخم عدد العلياء في معمن الاختصاصات. فالمجتمعات الاسكندنافية لها عدد كبير من المختصين في دراسة التدرج الاجتهاعي المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة عدد الباحثين الاحتهاعين اللاسم المعمول بدراسة ظاهرة الطبقة القيادية acase المنافعة عدد الباحثين الاحتهاعين اللاتينية فمشهود لها بكتافة علياء الاقتصاد المذين ركزوا كثيرا على دراسة ظاهرة التبعية dependence (ص ٥٥). فإن زخم كثافة المتخصصين في هذه الحالات الشلائمة المنافعة يعمل الإبداع / الابتكار في تلك التخصصيات مسألة صعبة الإنجاز . ودلك يرجع إلى قانون المروديات المنافعة (ص وأمثالها يجعل الحدوديات المنافعة والمنافعة المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة المنافعة على المركود margnulisation يعتر حلا لكثافة التخصص في المركز وهي في نفس الوقت وسيلة مناسبة للقضاء على الركود المدون في ده (ص ٥٥).

ثالثا: انفجار تخصصات العلوم والحاجة إلى التلاقح:

لقد عرف علم الاجتماع في الشلاثينيات والأربعينيات (١٩٣٠-١٩٤٠) عالم الاجتماع ذا التكوين العام والشامل ثم عقبت ذلك مرحلة التخصصات والانقسامات بين علَّهَاء الاجتهاع . ويرجم ذلك إلى اختلاف ات بينهم ذات طبيعة ابستيم ولجية ومنهجية ونظرية عقائدية (إيديولوجية). ويعتبر عالم الاجتماع الأمريكي تالكوط بارسنز synthese sociolo- آخر من حماول إرسال إطار سوسيمولوجي تأليفي Talcott Parsons gique يوحد بواسطته بين فروع علم الاجتماع المختلفة . ويري تلميذه نيل سملسر Neil Smelser أن المستقبل لا يبعث على الاعتقاد بظهور من سوف يقوم بمحاولات تشابه لما سعى إلى تحقيقه بارسنز (ص ٨١) فمن جهة ، إن تزايد عدد التخصصات وتخصصات التخصصات هو الاتجاه العمام الذي تعرقه كل العلوم الحديثة . ومن حهمة ثانية، فالتأليف بينها وتحقيق وحدتها في إطار فكرى شامل أصبحا من الأهداف العسرة الإنجاز إن لم نقل مستحيلة . وأمام هذا الوضع يرى المؤلفان أن البديل الوحيد المطروح للمختصين هو أن يعملوا على تمكين فروع التخصصات العلمية المتزايدة من التلاقم hybridation فإذاكانت عملية التلاقح بين بعض السلالات البيولوجية كالتي بين الحمير والفرس قد أدت إلى مسلالة البغال العاقرة ، فإن الأمر لا يكاد يكون أبدا كذلك عندما تتلاقح فروع العلم فالتلاقح يعني توجه الباحث / العالم / المتخصص نحو هامش تخصصه . ويعتبر المؤلفان ذلك عبارة عن عملية إنقاذ فكرى (ص ٩١) فالدراسات النسائية تعد اليوم أشهر الميادين العلمية في العلوم الاجتماعية والسلوكية التي تسود فيها عملية التلاقح بين العديد من التخصصات داخل تلك العلوم. ويمكن ذكسر كتسابي الاستبسداد الشرقي لسد K. Wittfigel والأنساق السياسية للامبراطوريات لـ S.Eivenstadt كدراساتي مهمتين استعمل فيها المؤلفان أكثر من تخصص في العلوم الاجتماعية (ص ٩٥).

وينظر دوجان Dogan وباهر Paine إلى مراكز البحوث والندوات المتخصصة بكثير من الحذر بالنسبة لقدرتها على القيام بعملية التلاقح الفعال الذي ينتج عنه بحق الفكر الإسداعي . ويرجع ضعف المردودية الفكرية لتلك المراكز على الخصوص إلى الطابع السيامي لا العلمي من ناحية وإلى تطبيق النظريات التي تبلورت في عيط

جغرافي حضاري معين على مناطق وحضارات أخرى كيا فعيل ماركس وفير عدما حاولاً تطبيق نظريتهما على الهند والصين من ناحية أخرى . (ص ١٠٦_١٠٧). ومع ذلك يعتقـد المؤلفان أن وجـود دراسـات جهوية تستعمل فيهـا تخصصات مختلفـة. يمكن أن تنشط عملية الإبداع والابتكار إذا كانت نتيجة لعملية التلاقح (ص ١١٠) أما علم الجغرافيا فينظر إليه على أنه ملتقي العلوم الاجتهاعية جيما . ويلخص ازابه باونهان Isqiah Bownman ذلك في قوله " فبالإضافة لل كونه يحب الاكتشاف -explora اcu ويعرف القياس والوصف وتأويل الملامح الخاصة لللارض ، فالجغرافي يقوم بعملية تَأْلَيف وفقا لوقائم الجهات. وهـ ذا ما يجعله يتعاون مع المؤرخ وعالمي الاقتصاد والاجتماع؛ ص١٢٨ . و إذا كانت الجغرافيا ملتقى للعلوم كما أشرنا سابقا، فذلك يعني أنها لا تتلاقح فقط مع جارتها العلوم الاجتهاعية بل هي أيضا متفتحة على العلوم الطبيعية (ص١٣١) . ويتشابه علم النفس بهذا الصدد مع علم الجغرافيا. أي أنه يتلاقح ويتأثر بكل من العلوم الاجتهاعية والطبيعية . فظهورها يسمى بفرع علم النفس المقارن Psychologic Comparativeهو حصيلة تأثر علم النفس بنظرية التطور الداروينية. فيهتم علم النفس المقارن بدراسة السلوك الإنساني مقارنة بنظيره الحيوان. (ص١٣٣). أما دراسة الفكر الإنسان فهوالجانب الآخر الذي ركز عليه علم النفس. فكان الاهتهام بدراسة الذاكرة وأخذ القرارات والدكاء الاصطناعي (ص١٣٥). ويعتبر فرع علم النفس المعرق/ الـذهني Pachologie Cognitive ميدانا مثاليا لتـ الاقح عدد تخصصات كعلم النفس وعلم اللسانيات والفلسفة وعلم الاجتهاع وعلم النفس الاجتماعي. . . إلخ. . . فالعلم المعرفي Science Cognitive هو رصيد معرفي جديد يعمل على وضم حد لمبدأ الفصل أو التعارض بين الروح/ الفكر والجسم الذي اشتهر به الفيلسوف الفرنسي ديكارت (ص١٣٦). وهكذا يتضح أن تلاقح العلوم يعتبر العملة الصعبة التي تحتاج إليها كل العلوم وفروعها الأكثر تخصصا من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم وكسب رهال الابتكارات والتجديد في المفاهيم والقوانين والنظريات (ص ۱۲۸).

رابعا: انهيار الجدران بين العلوم:

للتخصصات الرسمية. فمن ناحية ، يزداد التخصص داخل كل فرع من فروع العلوم الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، تتكثف أكثر عمليات التلاقي والتواصل بين التخصصات (ص١١٧). فالفلسفة لم يقتصر احتكاكها بالعلوم الاجتماعية فقط وذلك بالنسبة لأهمية الإبستيمولجيا في تكوين الرؤية العلمية، بل هي تفاعلت أيضا مع العلوم الصحيحة كالفيزياء الطاقيةLa Physique Quantique . فهذه الأخيرة تشير الكثير من التفكير الفلسفي الميتافيزيقي. فمبدأ عدم اليفين لهينزنبارغ Le Principe d'incertitude d'Heisenberg يبرهن أن هناك عبلاقة بين ما يمكن أن نعرف من مكان l'emplacement جزء الذرة purricule وما نقدر على معرفته من حركاته (ص١١٩). أما علم التاريخ فإن المتخصصين فيه لا يملكون نظريات ومناهج مشتركة. وبالتالي فالتواصل بينهم قليل. ومع ذلك فيرى صاحبًا الكتاب أنه يوجد بعض المؤرخين داخل تخصصات فروع علم التاريخ يتصفون بنوع من حب الاطلاع على ما يجري في التخصُّصات المجاورة فيأخ أون منها الشيء الكثير. ويعتبر علم الإشروبولـوجيا أكثر العلوم الاجتهاعية تلاقحا مع غيره . إذ أن تقدم هذا العلم في مسيرته سوف يتعطل ويشوقف بدون الانفشاح على العلوم الأخرى في الموامش مثل علم النفس الاجتباعي والإنثروبولجيا السياسية وعلم الاجتماع وعلم السياسة. فمعروف أن روّاد نظرية التطور الأوائل قد توصلوا إلى نظرية البنيوية الوظيفية التي لعب في بلورتها فكر ماركس وفيبر الشيء الكثير. وفي المقابل فإن الفكر السنومسوا وجي لبرسنز تأثير تأثرا حاسها بالفكر الإنشروبولوجي (ص١٢٧). يذهب البعض بخصوص علم الاجتماع إلى القول مأن هذا الأخير قد تلاقح تقريبا مع كل العلوم المجاورة.

ومن ثم فإن الاتفاق حول تعريف مقبول لدى الجميع أصبح مسألة غير واردة. الأمر الـذي جعل عميد العلوم الاجتاعية بدجامعة شيكاغو يـدعو إلى حـذف علم الاجتاع كهادة تدرس إذ أنه كل ما يدرس في هـذا العلم يدرس أيضا في علوم الاقتصاد والسيامــة والنفس . . . (ص١٤٢) فتـلاقح علـم الاجتماع مع علم النفس أدى إلى نضح في منهجيته واستعمالـه إلى مفاهيم هـامة مثل التنشئة الاجتماعية والقيم الثقافية والتحليل الإحصائي والبحث الميذاني . . .

أما تواصل علم الاجتماع مع علم الإنثروبولوجيا فقد كان أكثر إثراء على المستوى

النظري. فكثرة استعال علم الاحتاع لمطور البنيوية الوظيفية Fonc- فكرة استعال علم الاحتاع لمطلق في فكرة استعال علم الاجتاع قد تلاقع مع علم السياسة في السياسة في السياسة على ذلك. كما أن علم الاجتاع قد تلاقع مع علم السياسة في السياسة على التصوص وذلك باستعاله لمهوم السلطة Timerial . وقاد توجه الكثير من علماء الاجتاع إلى العلوم المجاورة إلى أن بعضهم قد غادروا تماما علم الاجتاع نفسه ليقوموا ببحوثهم في الأطراف خارج مريض علم الاجتاع ذاته . وهذا ما يفسر ربا قلة التواصل بين رواد علم الاجتاع أنفسهم. فهاكس فير مشلا لم يستشهد بهاركس إلا فير معاصره (ص 122 من المحتول الشواصل بين علماء الاجتماع فير معاصره (ص 122 من المحتول علم الاجتماع المعالم الاجتماع معالم الاجتماع معالم الاجتماع معالم الاجتماع معالم الاجتماع المعالمة الاجتماع المعالمة الاجتماع المعالمة عالم الاجتماع الموادي علم الاجتماع المعالمة الاجتماع المعالمة عالم الاجتماع المعالمة المحتمان المؤسى بودون Boudon إن علم الاجتماع شهد نصوا متصاعدا تلاه تراجع سريع أدى الم تضخم في الموامش وضمور في المركز نقط (ص 131).

وهـذا ما يفسر هجرة الكثيرين من علياء الاجتياع لـه ما عـدا بعض الملخصين أمثال بودون Boudun وبورديون Bourdieu وجدنز Giddens وسملس Smelser . نفواغ مركز علم الاجتياع اليوم يشبه فراغ شبه الجزيرة الإيطالية في نهاية الإمراطورية الرومانية عندما كانت كل الجيوش على الحدود (ص١٤٦).

أما علم اللسانيات فيأخسذ الكثير من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والاجتهاعية . ويعد كل من علم النفس اللغوي وعلم الاجتهاع اللغوي من أكثر فروع علم اللسانيات تلاقحا . فكانا من أوائل فروع هذا العلم من حيث المساهمة في الابتكارات البحثية 18.4 . ويعتبر علم اللسانيات التاريخي فرعا يهتم بدراسة كيف تتغير اللغات . وقانون Grimm من أشهر القوانين في هذا الباب .

ومن جهته ، فعلم الاقتصاد يعرف تخصصات متعددة . ولكن الاتصال بين علياء الاقتصاد لا يبدلو أمراسهلا . ويرى عبالم الإقتصاد F.A.Hayek المتحصل على جائزة نوبل بأنه من المتعدد أن يصبح شخص ما عالم الاقتصاد مشهورا إذا اقتصرت

mmannagéilale

معرفته على علم الاقتصاد فحسب ١٥١. فعلم الاقتصاد يحتاج إلى الأحد من العلوم الانتصاد والاجتماع هي الانترى بمقدار عطائه إليها ١٥٢. وفي نهاية الأمرء فإن علمي الاقتصاد والاجتماع هي أكثر العلوم الاجتماعية امعريالية . ويختلفان في الطريقة التي تطورا بها . فللحتصون في علم الاقتصاد هم عبارة عن قبوم رحل شديدي الانضباط والتنظيم ساعين إلى غزو السكان المحلين (الأصلين) 152 ادة امتازه المتحال ذلك يمكن النظر إلى عليه الاجتماع على أنهم هجرات جرمانية تتكون من كتل بشرية كبيرة غير منظمة تترف بدون هدف في قارة كاملة مهاجة في طريقها بعض العوام قبل أن تولي وجهنها من جديد إلى مكان آخر مؤسسة نظام حكمها إلى أجل عدد . وهكذا فعلم الاجتماع مرشح أكثر من غيره لكي يكون عرضة للغزو وذلك بسبب انقسامات إلى مدارس

وعند التساؤل لماذا أن مفهوم الجمع بين فروع عدة من العلوم يعد أمرا غير واقمى ، يجيب مؤلفا الكتاب بأن هناك ثلاثة طرق للقيام بالبحث العلمي

(١) ستعسيال منظور علم واحد _monodisciplinarite

interdisciplinarité من العلوم العمومة من العلوم

(٣) استميال منهج التلاقح hybridation . فالاقتصار على الأول يؤدي إلى الركود وعاولة الإعتباد على الثاني بعد أمرا غير محن لتمذر الإمساك بناصية معظم التخصيصات الفرعية . ومن ثم فإن اللجسوه إلى التلاقيع hybridation هو الاكثر واقعيسة . إذ أن ماحققهما كس فير في الجمع بين تخصصات علم الاقتصاد السياسي وعلم التاريخ وعلم الاجتباع والفلسفة والحقوق لم يعد محكنا اليوم بسبب الانفجار المعرفي الهاشل (ص 104).

وهكذا فالتكوين المعرفي الأحادي undrocaptiriane شيء ضروري لامتلاك قاعسمدة أساسية معرفية ولكن ، فبالإضافة لل ذلك فالباحثون مدعوون لل توسيع آفاقسهم المعرفية وذلك بتوجههم إلى الرصيد المعرفي للتخصصات الأغرى المجاورة مباشسسرة (ص ١٦٠)

خامسا : تداخل العلوم أو عملية التلاقح للعرفي:

من علامات تلاقح العلوم هو تبادلها للمفاهيم والتشبيهات <amulogie فالمفاهيم تلعب دورا رئيسياً في تطور كل علم • فمفهوم التبعية Dependence الذي عرف ولادته في أمريكا اللاتينية على أيـدي ما يسمى اللجنة الاقتصادية للأمم المتحدة بأمريكا اللاتينية قد تم استعماله بسرعة من طرف البحوث والدراسات في علم التاريخ وعلم السياسة وغيرها من الفروع العلمية الأخرى في العلوم الاجتهاعية (ص ١٦٤) • وفي نفسٌ المعنى أطلق الفريد سُوفاي ٨٠٤٥١١٠ مصطلح العالم الثالث على مجموعة المجتمعات المتخلفة مقارنة بالعالم الأول والثاني وذلك تشبيها لحالة هذه المجتمعات بما سياه بالدولة الثالثة في النظام القديم (l'Ancient Régime) . وكذلك الشآب في استعمال فير Weher لفهوم الكرزما Chansme الذي استعمل أول ما استعمل في مدلول ديني ينطق على القديس يوحنا • فاستعمله فيبر كصفة لقائد غير ديني . (ص ١٦٥) ويلاحظ صاحبًا الكتاب إن السنوات الثلاثينات من هذا القرن قد شهدت نموا كبيرا في المفاهيم الجديدة بين بخية العلماء بالمجتمع الأمريكي ١٦٨ . إن بعض الماهيم يعمم استعمالها في كل العلوم الاجتماعية مثل مفاهيم البنية la structure الكلية Gestalt والنسق le systémen فاستعمال المهاهيم لايمثل في حد ذاته عملية تلاقح ولكنه ملمح هام للعملية التي تساعد على تحريك عملية الابتكار في الاختصاصات المحاورة وقد يؤدي إلى تلاقح فعلى (ص ١٧٠) .

سادسا تبادل المناهيج والنظريات

تلعب المساهج دورا مها لكل ماحث يسعى إلى تقدم مسيرة العلم . ففى بعض العلم ينجز التقدم بسبب الابتكارات المنهجية الواردة من خارج الفرع العلمي المعين . فعالم الاقتصاد ارتربتلى المسلم . Arthur Bently . حاول استعال المساهج الاقتصادية في علوم أخرى مثل علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس (ص ١٧٤) . ولكن المساهج تجزى مكل أنها ترحد المجموعات العلمية (ص ١٨٥) . ومهما كمان الأسر، فإن كل

ma (T-T) announcement and announcement and announcement



العلوم تسعى لتحقيق الاكتشافات التي تبي في نهاية الأمر رصيدها المعرفي . وفي العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية فإن الاكتشافات الجديدة طالما تكون نتيحة لتعاعل بين تخصصات مختلفة . فالاكتشافات مثل المفاهيم تفتح الطريق لتلاقح خصب بين العلوم . وإن الإكتشافات الهامة قمد تقبود الماحثين إلى تسأسيس قطاعات تملاقح (ص١٨٦) . مقال مرسال موس Mau م (ع ١٩٣٣) . حول الهبة ادرامه العلى على الانتروبولوحيا والاجتماع على الخصوص .

تأثير تبادل النظريات:

طالما يكون تبادل النطريات بن التحصسات المحتلفة عامل تأثير متسادل بيسها. ويمكن أن تؤدى هذه العملية إلى الاتكارات بطرق متعددة فاستعمال نظرية من تخصص آخر قد يكون حافرا على ظهور ميدان تلاقع ناصست domaine hybrid (ص أمن) فميدان اللسانيات الفسية prycholinguishque متلا كانت نتيجة لمقال 60 فميدان اللسانيات الفسية opycholinguishque متلا كانت نتيجة لمقال 60 في عام 1917 . وفدلعت النظريات النفسية دورا مها في بعص الميادين الاخرى مثل علم الإجرام وعلم اللفس الوراشي psychogenitique (ص 197) .

سابعا: الأشكال التحليلية:

كان Mancur Oison على حق عندما قال " بأن الاختىلاقات الأساسية بين فروع العرم الاجتهاعية تشمل المواضيع المدروسة أقل من التصورات التى ورثتها والمناهج التي تستعملها والنتائج التي تتوصل لها " (ص ١٩٧) . فالشكل التحليل التحليل الولية التي تستعملها والنتائج التي تتوصل لها " (ص ١٩٧) . فالشكل التحليل الشأن بالاقتصصادى السياسي الماركيي قد أثرى دراسته النبى العربي عمد . فهذا الأخير نظر إليه كقائد مياسي وعسكرى . ومن ثم جاءت شرعية استعمال مجموعة من التخصصات مثل علم التاريخ والدين والجغرافيا والاجتهاع والإنثرو بولوجيا واللسانيات (ص ١٩٨) مثل علم التاريخ والدين والجغرافيا وتا عن مجموعة من المسلمات والمناهج والتساؤلات إنه لا يتودى فقط إلى تغير يشير إلى ما هو مهم وإلى ما هو غير مهم (ص ٢٠٠٠) . إنه لا يتودى فقط إلى تغير طريقة تعديل طرح الأسئلة وإنها يتودى أيضا إلى الانتكار وذلك بواسطة وضع نظريتين

أو اكتشافين كبيرين وجها لوحه . إن التحليلات الشكلية ليست مجرد مجموعات من الأسئلة فحسب بل هي أيضا مجموعة من الأجوبة تكون رصيدا معرفيا وزادا مصطلحيا وفرقة battere مناهج (ص ٢٠٢) .

ويرى Gilfillan بأن الإبتكارات العلمية المامة والثورية هي حصيلة جهد رحال ونساء يعملون خبارح محال تحصصهم بيها الابتكارات الصادية والحقيرة هي حصيلة العلهاء العباملين داخل تخصصاتهم (ص ٤٠٤) . ويمكن تلخيص إيجابيات عملية التلاقح بين العلوم والأفكار المختلفة في قول الفيلسوف كارل بوبر Popper التائل " يجب علينا أن نقر بأن النقاش بين شخصين ذوي معرفة مختلفة ليس بالأمر السهل . إذ أن التصادم بين ثقافتين مختلفتين هو الذي أدى إلى معض الثورات الفكرية الكبيرة " (ص ٢٠٦) .

ثامنا: حاصل التبادل بين التخصصات

عند مقارنة عملية التبادل بين فروع العلوم الاجتماعية المعاصرة محد أبها ليست على قدم المساواة على هذا المستوى . فعلم الاحتماع بأني في طليعة العلوم "المقترضة" . أما أنه يستورد أكثر من غيره من العلوم الاجتماعية ويليه في ذلك علم السياسة . أما علم الإنتروبولوجيا والنفس والاقتصاد فهي لاتستورد الكثير (ص ٢١٤) . فهي مثل علم الاجتماع وعلم السياسة من أكبر المصدرين لمقاهيمها ونظرياتها ويتم التبادل الرئيسي بين هذين الأخيرين عما بينها . كما أن هناك تعاونا محسوسا بين علم الاجتماع والاقتصاد وذلك رغم شبه غياب التواصل المؤسسي بين العلمين (ص٢١٢) .

تاسعا: صور لعلهاء التلاقع: الهامشيون المتكرون ،

إن جنس العلماء الموسوعين أمثال أرسطو وغيرهم من موسوعي ما قبل القرن الشامن عشر قد اندشر في العصر الحديث، تقد قامت الموسوعة العالمية للعلوم الاجتماعية الصادرة باللغة الإنجليزية (١٩٦٨) بتصنيف العلماء المتكرين إلى شلاقة أنواع رئيسية:





- (١) العالم الطلائعي le pionnier
- (Y) العالم المؤسس le batisseur
- (٣) العالم المتلاقح Thybride قالعالم الطلائعي يقوم بإفساح التخصص وذلك بتمديد
 حدوده إلى أفاق غير معروفة من قبل .

فالطلائميون يمثلون داليا الجيل الأول للمتخصصين (ص٢٢٣). أما دور العالم المؤسس فيتمشل في القيام على إخصاب المهدان المكتشف من طروف العالم الموسسون هم متخصصون بأتم معنى الكلمة . ومن ثم فهم الطلائمي . فالعلماء المؤسسون هم متخصصون بأتم معنى الكلمة . ومن ثم فهم يمثلون العلماء المبتكرين البارزين والبالغين أوج نضجهم في ميسادين تخصصه (ص٢٢٣) . وأخيرا فعلماء التلاقح هم الجيل الجليد من الباحتين القادرين على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة . فالعالم التلاقحي هم و رجل حدود يستمر جزء من أرض تخصص آخر . أو هو ذلك العالم الذي يضع قدميه على يستمر جزء من أرض تخصص آخر . أو هو ذلك العالم الذي يضع قدميه على تخصصين أو أكثر. فالتلاقحيون قادرون على بعث جيل ثمان من المؤسسين المذين يعملون داخل الميان الميان المدان المتلاقح الجديد . (ص ٢٧٤).

عاشرا: الهجرة الفكرية بين العلوم:

يمثل اليهود نسبة عالية من الباحثين الذين نزحوا خاصة من أوروبا واستقروا بالولايات المتحدة الأمريكية . فالعالم Robert Michels ولد بمدينة كولون بالمانيا ونشأ في عيط ألماني وفرنسي وبلمجيكي . لقد درس ببريطانيا وألمانيا . لقد خيب آماله الحزب الاشتراكي الديمقراطي ومن ثم جاءت نظريته السوسيولوجية حول حكم الأقلية الفنية أو الرفيعة المستوى اجتهاعيا . (ص٢٢٨)

أما Thomas Kubn فقد كتب أطروحة الدكتورة حول الفيزياء النظرية ودوّس الفيزياء التجريبية إلى تلاهذة معهد ثانوي من الشعبة الأدبية. فاكتشف تاريخ العلم بواصطة ذلك الشغل، فتين له أن الفكرة التي كانت له حول طبيعة العلم لا تتفق أبدا مع التاريخ الحقيقي للتقدم العلمي. وهكذا كتب عملمه المشهور: بنية الثورات العلمية Lastructure des revolutions scientifiques حول الأشكال

(****1**)1111

التحليلية les paradigmes (ص٢٢٨). ويصرف عالم الإجرام سيزار لمبروزو Ceaur . Lambrow بأنه جمع بين العديد من التخصصات مثل الصحة العامة وعلم النفس الطبعي psychiatre والإنزولوجيا الإجرامية .

وهكذا يمكن القول بأن الهامشين السلاقحين لا يجدون بالرة صقفا واحدا
Toynbee يُغتبرون عُته . فهم كالأنياء لا يكرمون بين أهلهم . ففرويد Freul وتوني Trynbee
وبياجاي Piagot وماركوزا Marcuse هم أكثر شهرة خارج تخصصاتهم . وبالنسبة لظاهرة
الهجرة في العلوم الاجتهاعية نجد أحيانا هجرة جماعية من ميدان إلى آخر كها يتمثل ذلك
الهجرة علم الاجتهاع إلى علم السياسة من طرف علياء الاجتهاع المحدس . Arms . Lapec
و Arms . Capec علم الاجتهاع الى علم السياسة من طرف علياء الاجتهاع D.Dahrendorg R.Michel من علوم
الاجتهاع والاقتصاد والتاريخ إلى علم السياسة .

فلهاذا تساعد الهجرة على تلاقح الأفكار يا ترى؟ فخلفيات المالم أو الباحث خات الثقافات المالم أو الباحث خات الثقافات المختلفة تساعده على الاستفادة من مناظير المقارنة Penpectites com- فضرورة توحيه رؤاه إلى ميادين أخرى تجعل العالم المهاجر يتصرف مثل النحلة الباحثة عن اللقاح في المديد من عينات الزمور (ص٢٣٣). فعالم النفس الاجناعي مظفر شريف التركي للولد والأمريكي الجنسية وجد أن التمصيات الخطرة حول السلوك الإنساني التي كانت منائدة عند علماء العلوم الاجتهاعية والسلوكية بجامعة هروفرد المهدن في نقافت التركية المختلفة (ص ٢٣٣).

حادي عشر: المراكز المتميزة للتاريخ الفكري:

عرف تاريخ الفكر البشري مراكز مصرفية وعلمية ذات إشعاع خاص. فمدينة أثينا عرفت بضة مصرفية فلسفية في عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو. كها أن مدينة فلورنس الإيطالية عرفت بضة معرفية في عصر النهضة. أما باريس فقذ شهدت تطورا معرفيا عشية الثورة الفرنسية. وفي المجتمع الأمريكي فإن مدينة فادلقها عرفت سفة معرفية علمية في عهدها تسمى بالآباء المؤسسين Frounding Fither (صر١٣٤).

ويمكن أن نصيف إلى ذلك، وهو مالم يدكره صاحبا الكتاب، إن معداد كـانت قبلة المرفة والعلم في العهود العباسية كها أن الجامعات تعـد اليوم مراكر مهمـة للتلاقح الفكري خاصة تلك الجامعات المتواجدة في المدن الكبيرة (ص٢٣٥).

ثاني عشر: أربعة أمثلة لملتقى التلاقح بين التخصصات:

يقتصر الكاتبان على دكر أربعة أمتلة لتـلاقح التخصصات المكرية والعلمية في المصر الحديث.

(۱) علم الاجتباع التاريخي: يأتي في طليعة المفكرين الذين مرحوا بين علم الاجتباع وعلم الاجتباع وعلم الاجتباع وعلم التساريخ هاكس فير Max Wiber وقلم الساتي (Banijum) والمساتيخ هاكس فير Banijum) هنفير له عدة أعيال يمتزج فيها المنظور التاريخي المنظور السوسيولوجي. وأما سالسبة لبقية المؤلفين فنذكر اسم كتاب لكل واحد منهم وذلك حسب ترتيب أسهاتهم أعلاه:-Recasting the social origins of Dottat- منهم وذلك حسب ترتيب أسهاتهم أعلاه -Orship and Democracy 19669 vendee,1904 Nation Building and Citizenships و1964 ويرى المؤلفان أن التسلاقسيح بين التاريبسنغ وعلم الاجتباع تضاعفت امثلته في المقدين الأشرين (ص ٢٤٤هـ 20) و

(٢). فتلاقي العلوم الاجتماعية مع العلوم البيولوجية أن مفهوم الإنسان حيوان اجتماعي يندرج في تلاقي الاجتماعي بندرج في تلاقي الاجتماعي بندرج في تلاقي الاجتماعي بالمبولوجي . وكذلك الشأن بالنسبة لكتباب (Biological loundanoss of language 1967) علم النفس والبيولوجيا ساغد على دراسته وفهم تطور ظاهرة الذكاء عند الإسان (ص ٢٦٣) وإن المرج بين البيولوجيا والبينة الاجتماعية مكنت من دراسة الإدمان على الكحول لظاهرة اجتماعية في بولوجية (ص ٢٦٥).

٣) الاقتصاد السياسي العالمي ساعد هذا الميدان التالقدي على دمج عدة تخصصات. عالمالم R Cilpm مزج بين علم سياسة الدولة وعلم اقتصاد السوق (ص ٢٧٥) كما قام العالم A Schonlich ببرنامج بجت في الاقتصاد السياسي عرف عنه الطابع الابتكاري. وهكذا فالاقتصاد السياسي العالمي هو عبارة عن حسر بين

علم النزات المعرق الغني لكل من علم الاقتصاد وعلم السياسة (ص ٧٧٨) فمفهوم النكامل independence في العلاقات الدولية أو البطام العالمي قد تسجع على البحث التلاقحي (ص ٢٧٩)

(٤) تلاقح علمي النفس والاقتصاد من الأمثلة الشلاقحية في هذا الباب هو تحفظ علياء الاقتصاد علياء النفس على المظسر إلى الإسسان كحيسوان عاقل كها يفعل علياء الاقتصاد (ص٢٨٣) إن دراسات عالم الاحتياء Amtan Et/con، لتأتير الموامل النفسية على السوق الاقتصادية تؤكد مدى أهمية الجمع بين علم النعس وعلم الاقتصاد في فهم السلوك الستري في ميدان الاقتصاد (ص٢٨٥).

ثالت عشر: ملاحظات ختامية:

يؤكد المؤلهان في جهاية كتنابها على أهمية خروج العلماء نوعا ما إلى همامش اختصاصاتهم كشرط أساسي لتحقيق الإنتكار في دنيا الأفكار والعلوم . وإن العوائق أمام ذلك متعددة:

فالعلهاء لا يتصلون ببعضهم المعض إلا قليلا . ويرجع دلك في نطر المؤلفين إلى الأسباب التالية :

- (١) تمثل الإيديولوجية عقبة كأداء أمام تواصلهم.
- (٢) اختلاف المنهجية وموضوع البحث اللذان قد لا يساعدان على التواصل .
 - (٣)مشاكل تعود إلى شيخصية العلماء.
- (٤) مفاهيم العلوم الاجتياعية قد لا تشجع على تبادل الأمكار بين المحتصين (ص ٢٥٤)
 (C. Sarlou)
- (٥) تعدد اللغات قد يكون الحل في تبني ما يسمى بالإنجليزية الهجينة Broken finglish
 بين العلياء
 - (٦)استعمال الرطانة Jargon الرياصية يعرقل التواصل الإيجابي بين العلماء.
 - (٧) التخصص الكبير للمجالات العلمية.
 - (A) انغلاق وتطري النظريات كها جاء في قول عالم الاجتهاع D. Riesman

ومكذا يري صاحبا الكتاب أن عملية الإبتكار تصبح حنمية كتيجة للتخصصات والانتسامات العلمية من ناحية والتلاقح العلمي من ناحية أخرى . ولتحقيق ذلك تصبح الحاجة ماسة لتبني موقف التسامح والأخذ بعبداً تبادل الأفكار والعمل على كسب وضوح أكبر في استمال المفاهيم " لأنه كما يبنا في هذا الكتاب فإلى التلاقح بين التخصصات ذو فائدة جمة ويستحق عن جدارة دفع ثمن التواصل الصعب شيئا ما "م (ص ٢٩٨).

رابع عشر: تأملات في مقولة الكتاب:

يتضع عما سبق أن الكتاب يمثل عاولة ناجحة إلى حد ما للتقليل عما يمكن أن نسميه بقابسية التخصص في العلوم في العصر الحديث . ولكن المؤلفين لا ينتقدان أخلاقيات التخصص بطريقة مباشرة . إذ أن ذلك يسدو لهيا أمرا غير واقعي بالنسبة لمسيرة تقدم العلم . فالعلم الحديث أنجز فصلا الشيء الكثير بتبنيه سياسة التخصص والتخصص الدقيق .

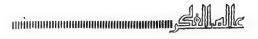
ومع ذلك يفلح صاحبا الكتاب في غسيس الباحين والملهاء في العلوم الاجتاعة إلى أهمية وضرعية مبدأ إفساح آفاق المعرفة عندهم. إن الكتاب ، كها رأينا ، هو دعوة هم للخروج من مركز تخصصاتهم وتجاوز حدودها إلى التخصصات المجاورة . ففي ذلك وضع حد إلى ضيق الرؤية التي طللا يتصف بها الباحث أو العالم الشديد التخصص . ويبرهن الكاتبان أن لتوسيع أفاق العلم والمعرفة عند الباحث والعالم دورا رئيسيا في الدفع بمسيرة العلم والمعرفة عند الإنسان . فالمزج بين تخصصين أو أكثر (التلاقح hybridation) مي شروط ضرورية لتكيف ظاهرة الإبداع والإبتكار في الأفكار والنظريات والاكتشافات العلمية . ويتمبير علم اجتماع العلم تكون عملية التلاقح بين التخصصات ذات وظيفة حساسة في تنفيط حركة الإبداع العلمية داخل ميادين العلوم الاجتماعية التسعة التدفي

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن مقولة الكتاب تثير مسألتين هامتين:

- (١) وحدة للمرفة البشرية
- (٢) المعرفة ذات طبيعة معقدة .

فالتلاقح بين التخصصات المتباينة مثل الفيزياء والفلسفة أثبت أنه عملية ذات إخصاب . وكذلك الشأن بين علم الاجتماع وعلم السولسوجيا . وفي ذلك طسرح ابستيمولجي لقضية وحدة المرفة الإنسانية . أي أن التخصص يحجب عن الباحث والعالم روابط القربي والتماون والمسير الواحد لقروع المعرفة البشرية . ففي التخصص انعزال وتقوقم للباحثين والعلماء وفي مد جسور الشلاقح بينهم توحيد لصفوفهم وإثراء لعملية الإبتكار والإبداع في دنيا المعرفة والعلوم .

إن ضرورة التلاقع بين الملوم للوصول إلى الجديد في الملم والمصرفة يشير إلى أن درب المعرفة الإنسانية درب معقد . أي أنه مضوار ذو منعرجات وزوايا متعددة . وعليه فالباحث والعالم ينبغي عليها تحاشي الفهم والتفسير البسطين . الواقع الفعل للظراهر لا يمكن أن يؤخذ بناصيتها بالمنظور الفييق والمحدود الآفاق الذي تتبناء أخلاقيات لا يمكن أن يؤخذ بناصيتها بالمنظور الفييق والمحدود الآفاق الذي تتبناء أخلاقيات الفرنسي ادجار موران Beger Morin عرملمح أسامي لعالم المعرفة البشرية . فالجمع بين " الرقى المختلفة (التلاقع) لفروع العلوم تساعد عل فك لفر تعقيد الظواهر من ناحية وتزيد من ناحية ثانية من عطاء عملية الابتكار والإبداع بين الباحثين والعلماء كما وأينا



الحوامش

(۱) عنوان الكتاب: Linnovation dates les accesses sociales la mangualité cubatros:

الإيناع/ الانتكار في العلوم الاجتهاعية : (٢) المؤلفان :

Masses Dogum et Robert Poisso

(*) Presses Universeases de France, Paris 1991, 322 pp. : الناشر ومكان وتاريخ النشر :

انشر هذا الكتاب بالإنجليزية في نفس الوقت من طرف الناشر Weavew

Perss. Boulder, Co. U.S.A

انستعمل كلمة تلاقح كمرادفة لمسطلح hyeridana الذي يمني في هذا الكتاب مزج
 الباحث في العلوم الاجتماعية بين تخصصين فأكثر في حمله العلمي .

عالمالع

ترهب المِلة بَإسمَام المتفعصين في المُوسُوعات التالية،

الفلكلور والفنون المعاصرة
 النظرية النقلية الحديثة

۱-النظريه التقليه ۲-الإعلام المعاصر

٤ - الأدب والعلوم الإنسانية ٥ - تفسير الظواهر اللغوية

7_الفكر العربي المعاصر ٧_آفاق الأسلوبية المعاصرة

٨_الديمقراطية.

٩ ـ النظام الدولي الجديد .

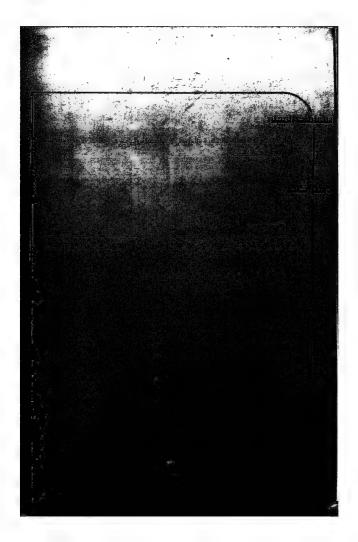
١٠ _ التجليات الثقافية لأزمة الذات العربية.

١١ ـ اتجاهات معاصرة في دراسة التاريخ من البردي إلى الأرشيف.

17 _ العدوان العراقي على الكويت وموقعه من التاريخ. مدر الأسلال المريدة ملاتس التي السلسلية

١٣ - الأدب العربي الحديث في علاقته بالفكر العربي الحديث.

١٤ _ المسرح العربي وتحديات العصر التكنولوجية .





تصدر عن وزارة الإعلام . دولة الكويت

وعالم الفكر ، عِلة ثقافية فكرية عكمة ، تحاطب حاصة التقمين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفون والعلوم التنظيرية والتطبيقية

قواعد النشر بالمجلة * ترحب المجلة بمشاركة الكتاب التخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث التعمقة وفقا

للقوامد التالبة أن يكون البحث متكرا أصيلا ولريستي شره

أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها ويخاصة فيها يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف للصادر والمراجع في جاية البحث وتزويده بالصور والحرائط والرسوم اللازمة.

ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ـ ١٦,٠٠٠ ألف كلمة د) تقبل المواد المقدمة للشر من مسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحاب اسواء شرت أولم تنشر

هـ أغصم الواد القدمة النشر للتحكيم العلمي على بحو سرى:

و) الحوث والدراسات التي يصرح المحكمون إحراء تعديلات أو إضافات اليها تصادالي أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

* نقدم المجلة مكافأة مالية عن المحوث والدراسات التي تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد الكافأت الخاصة بالمجلة كها تقدم للمؤلف عشرون مستلة من البحث النشور

** الدواسات التي تشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الإعلام ـ الكويت ـ ص.ب١٩٣

